This is a digital copy of a book that was preserved for generations on library shelves before it was carefully scanned by Google as part of a project to make the world's books discoverable online.

It has survived long enough for the copyright to expire and the book to enter the public domain. A public domain book is one that was never subject to copyright or whose legal copyright term has expired. Whether a book is in the public domain may vary country to country. Public domain books are our gateways to the past, representing a wealth of history, culture and knowledge that's often difficult to discover.

Marks, notations and other marginalia present in the original volume will appear in this file - a reminder of this book's long journey from the publisher to a library and finally to you.

Usage guidelines

Google is proud to partner with libraries to digitize public domain materials and make them widely accessible. Public domain books belong to the public and we are merely their custodians. Nevertheless, this work is expensive, so in order to keep providing this resource, we have taken steps to prevent abuse by commercial parties, including placing technical restrictions on automated querying.

We also ask that you:

+ *Make non-commercial use of the files* We designed Google Book Search for use by individuals, and we request that you use these files for personal, non-commercial purposes.

+ *Refrain from automated querying* Do not send automated queries of any sort to Google's system: If you are conducting research on machine translation, optical character recognition or other areas where access to a large amount of text is helpful, please contact us. We encourage the use of public domain materials for these purposes and may be able to help.

+ *Maintain attribution* The Google "watermark" you see on each file is essential for informing people about this project and helping them find additional materials through Google Book Search. Please do not remove it.

+ *Keep it legal* Whatever your use, remember that you are responsible for ensuring that what you are doing is legal. Do not assume that just because we believe a book is in the public domain for users in the United States, that the work is also in the public domain for users in other countries. Whether a book is still in copyright varies from country to country, and we can't offer guidance on whether any specific use of any specific book is allowed. Please do not assume that a book's appearance in Google Book Search means it can be used in any manner anywhere in the world. Copyright infringement liability can be quite severe.

About Google Book Search

Google's mission is to organize the world's information and to make it universally accessible and useful. Google Book Search helps readers discover the world's books while helping authors and publishers reach new audiences. You can search through the full text of this book on the web at `http://books.google.com/`

Über dieses Buch

Dies ist ein digitales Exemplar eines Buches, das seit Generationen in den Regalen der Bibliotheken aufbewahrt wurde, bevor es von Google im Rahmen eines Projekts, mit dem die Bücher dieser Welt online verfügbar gemacht werden sollen, sorgfältig gescannt wurde.

Das Buch hat das Urheberrecht überdauert und kann nun öffentlich zugänglich gemacht werden. Ein öffentlich zugängliches Buch ist ein Buch, das niemals Urheberrechten unterlag oder bei dem die Schutzfrist des Urheberrechts abgelaufen ist. Ob ein Buch öffentlich zugänglich ist, kann von Land zu Land unterschiedlich sein. Öffentlich zugängliche Bücher sind unser Tor zur Vergangenheit und stellen ein geschichtliches, kulturelles und wissenschaftliches Vermögen dar, das häufig nur schwierig zu entdecken ist.

Gebrauchsspuren, Anmerkungen und andere Randbemerkungen, die im Originalband enthalten sind, finden sich auch in dieser Datei – eine Erinnerung an die lange Reise, die das Buch vom Verleger zu einer Bibliothek und weiter zu Ihnen hinter sich gebracht hat.

Nutzungsrichtlinien

Google ist stolz, mit Bibliotheken in partnerschaftlicher Zusammenarbeit öffentlich zugängliches Material zu digitalisieren und einer breiten Masse zugänglich zu machen. Öffentlich zugängliche Bücher gehören der Öffentlichkeit, und wir sind nur ihre Hüter. Nichtsdestotrotz ist diese Arbeit kostspielig. Um diese Ressource weiterhin zur Verfügung stellen zu können, haben wir Schritte unternommen, um den Missbrauch durch kommerzielle Parteien zu verhindern. Dazu gehören technische Einschränkungen für automatisierte Abfragen.

Wir bitten Sie um Einhaltung folgender Richtlinien:

+ *Nutzung der Dateien zu nichtkommerziellen Zwecken* Wir haben Google Buchsuche für Endanwender konzipiert und möchten, dass Sie diese Dateien nur für persönliche, nichtkommerzielle Zwecke verwenden.

+ *Keine automatisierten Abfragen* Senden Sie keine automatisierten Abfragen irgendwelcher Art an das Google-System. Wenn Sie Recherchen über maschinelle Übersetzung, optische Zeichenerkennung oder andere Bereiche durchführen, in denen der Zugang zu Text in großen Mengen nützlich ist, wenden Sie sich bitte an uns. Wir fördern die Nutzung des öffentlich zugänglichen Materials für diese Zwecke und können Ihnen unter Umständen helfen.

+ *Beibehaltung von Google-Markenelementen* Das "Wasserzeichen" von Google, das Sie in jeder Datei finden, ist wichtig zur Information über dieses Projekt und hilft den Anwendern weiteres Material über Google Buchsuche zu finden. Bitte entfernen Sie das Wasserzeichen nicht.

+ *Bewegen Sie sich innerhalb der Legalität* Unabhängig von Ihrem Verwendungszweck müssen Sie sich Ihrer Verantwortung bewusst sein, sicherzustellen, dass Ihre Nutzung legal ist. Gehen Sie nicht davon aus, dass ein Buch, das nach unserem Dafürhalten für Nutzer in den USA öffentlich zugänglich ist, auch für Nutzer in anderen Ländern öffentlich zugänglich ist. Ob ein Buch noch dem Urheberrecht unterliegt, ist von Land zu Land verschieden. Wir können keine Beratung leisten, ob eine bestimmte Nutzung eines bestimmten Buches gesetzlich zulässig ist. Gehen Sie nicht davon aus, dass das Erscheinen eines Buchs in Google Buchsuche bedeutet, dass es in jeder Form und überall auf der Welt verwendet werden kann. Eine Urheberrechtsverletzung kann schwerwiegende Folgen haben.

Über Google Buchsuche

Das Ziel von Google besteht darin, die weltweiten Informationen zu organisieren und allgemein nutzbar und zugänglich zu machen. Google Buchsuche hilft Lesern dabei, die Bücher dieser Welt zu entdecken, und unterstützt Autoren und Verleger dabei, neue Zielgruppen zu erreichen. Den gesamten Buchtext können Sie im Internet unter `http://books.google.com` durchsuchen.

UC-NRLF
$B 186 561

Sammlung Göschen

Deutsche Poetik

von

Dr. Karl Borinski

YE181353

LIBRARY
OF THE
UNIVERSITY OF CALIFORNIA.
Class

Sammlung Göschen.

Klnger hautiaes Millen

auf streng wissenschaftlicher Grundlage und den neuesten Fortschritten und Forschungen beruhend, aber dabei doch in einer jedermann leicht verständlichen Form, zuverlässige Belehrung. Jedes einzelne Gebiet ist vollständig selbständig vertreten, aber dennoch stehen alle Bändchen in innerem Zusammenhange miteinander, so daß das Ganze, wenn es erst einmal vollendet vorliegt, eine große, einheitliche, systematisch sich entwickelnde Darstellung unseres gesamten Wissens bilden dürfte.

Dem Fachmann aber sind die Bändchen praktische Repetitorien und Nachschlagebücher, die in übersichtlicher, alle Meinungen und Richtungen zusammenfassender, völlig objektiver Weise den modernsten allgemeinen Stand der betreffenden Wissenschaft ꝛc. wiedergeben und somit auch ihm von Nutzen sind.

Zu beziehen durch jede Buchhandlung.

Verzeichnis der bis jetzt erschienenen Bände.

Akustik siehe: Physik, Theoret., I.

Algebra siehe: Arithmetik.

Alpen, Die, von Prof. Dr. Rob. Sieger. Mit vielen Abbildungen. Nr. 129.

Altertümer, Die deutschen, von Dr. Franz Fuhse. Mit vielen Abbildungen. Nr. 124.

Altertumskunde, Griech., von Prof. Dr. Rich. Maisch und Dr. Franz Pohlhammer. Mit 9 Vollbildern. Nr. 16.

Altertumskunde, Römische, von Dr. Leo Bloch. Mit 7 Vollbildern. Nr. 45.

Analysis, Höhere, I: Differentialrechnung. Von Dr. Frdr. Junker. Mit 63 Fig. Nr. 87.

— — **II:** Integralrechnung. Von Dr. Frdr. Junker. Mit 87 Fig. Nr. 88.

— **Niedere,** v. Dr. Bened. Sporer. Mit 6 Figuren. Nr. 53.

Anthropologie siehe: Menschliche Körper, Der.

Arithmetik und Algebra von Prof. Dr. H. Schubert. Nr. 47.

— — **Beispielsammlung** von Prof. Dr. H. Schubert. Nr. 48.

Astronomie. Größe, Bewegung u. Entfernung der Himmelskörper von A. F. Möbius, neu bearb. v. Prof. Dr. W. Wislicenus. Mit 36 Abbild. u. einer Sternkarte. Nr. 11.

Astrophysik. Die Beschaffenheit der Himmelskörper. Von Prof. Dr. W. F. Wislicenus. Mit 11 Abbildungen. Nr. 91.

Aufsatz-Entwürfe v. Prof. Dr. L. W. Straub. Nr. 17.

Baukunst, Die, des Abendlandes von Dr. K. Schäfer. Mit 22 Abbildungen. Nr. 74.

Bewegungsspiele v. Prof. Dr. E. Kohlrausch. Mit 14 Abbild. Nr. 96.

Botanik siehe: Nutzpflanzen, Pflanze, — Pflanzenbiologie, Pflanzenreich.

Brant siehe: Sachs.

Buchführung. Lehrgang der einfachen und doppelten Buchhaltung von Oberlehrer Robert Stern. Mit vielen Formularen. Nr. 11

Burgenkunde von Hofrat Dr. O. Piper. Mit 99 Abbild. Nr. 11

Chemie, Allgemeine und physikalische, von Dr. Max Rudolphi. Nr. 71.

— **Anorganische,** von Dr. Jos. Klein. Nr. 37.

— **Organische,** v. Dr. Jos. Klein Nr. 38.

Cid, Der, siehe: Herder.

Dichtkunst siehe: Poetik.

Dietrichepen siehe: Kudrun.

Differentialrechnung siehe Analysis, Höhere, I.

Elektrizität siehe: Physik, Theoretische, III.

Ethik von Prof. Dr. Th. Achelis Nr. 90.

Fischart, Johann, siehe: Sachs

Formelsammlung, Mathematische, und Repetitorium der Mathematik, enth. die wichtigsten Formeln und Lehrsätze der Arithmetik, Algebra, algebraischen Analysis, ebenen Geometrie, Stereometrie, ebenen und sphärischen Trigonometrie, mathemat. Geographie, analyt. Geometrie der Ebene und des Raumes, der Differential- und Integralrechnung von Prof. O. Th. Bürklen. Mit 18 Figuren. Nr. 51

Forstwissenschaft von Prof. Dr. Ad. Schwappach. Nr. 106.

Fremdwort, D., i. Deutschen von Dr. Rud. Kleinpaul. Nr. 55.

Sammlung Göschen.

Je in elegantem Leinwandband **80 Pf.**

G. J. Göschen'sche Verlagshandlung, Leipzig.

Geodäsie von Prof. Dr. C. Reinhertz. Mit 66 Abbild. Nr. 102.

Geographie, Mathemat., zusammenhängend entwickelt und mit geordneten Denkübungen versehen von Kurt Geißler. Mit 14 Figuren. Nr. 92.

— **Physische,** v. Prof. Dr. Siegm. Günther. Mit 32 Abbildungen. Nr. 26.

— siehe auch: Länderkunde.

Geologie von Dr. Eberh. Fraas. Mit 16 Abbild. und 4 Tafeln mit über 50 Figuren. Nr. 13.

Geometrie, Ebene, von Prof. G. Mahler Mit 115 zweifarbigen Figuren. Nr. 41.

— **Analytische, der Ebene** von Prof. Dr. M. Simon. Mit 57 Figuren. Nr. 65.

— **Analytische, d. Raumes** von Prof. Dr. M. Simon. Mit 28 Abbildungen. Nr. 89.

— **Projektive,** von Dr. Karl Doehlemann. Mit 57 zum Teil zweifarbigen Figuren. Nr. 72.

Geschichte, Deutsche, im Mittelalter von Dr. F. Kurze. Nr. 33.

— **Französische,** von Prof. Dr. R. Sternfeld. Nr. 85.

— **Griechische,** von Prof. Dr. H. Swoboda. Nr. 49.

— **des alten Morgenlandes** von Prof. Dr. Fr. Hommel. Mit 6 Bildern und 1 Karte. Nr. 43.

— **Oesterreichische, I:** Von der Urzeit bis 1526 von Prof. Dr. Frz. v. Krones. Nr. 104.

— — **II:** Von 1526 bis zur Gegenwart von Prof. Dr. Frz. v. Krones. Nr. 105.

— **Römische,** v. Dr. Julius Koch. Nr. 19.

— **Sächsische,** von Rektor Prof. Dr. C. Raemmel. Nr. 100.

— **der Malerei** siehe: Malerei.

Geschichte der Musik siehe: Musik.

— **der deutschen Sprache** siehe: Grammatik, Deutsche.

Gesundheitslehre siehe: Menschliche Körper, Der.

Götter- und Heldensage siehe: Mythologie.

Gottfried von Straßburg siehe: Hartmann von Aue.

Grammatik, Deutsche, und kurze Geschichte der deutschen Sprache v. Dr Otto Lyon. Nr. 20.

— **Griechische, I:** Formenlehre von Prof. Dr. Hans Meltzer. Nr. 117.

— — **II:** Syntax von Prof. Dr. Hans Meltzer. Nr. 118.

— **Lateinische,** von Prof. Dr. W. Botsch Nr. 82.

— **Mittelhochdeutsche,** siehe: Nibelunge Nôt.

— **Russische,** von Dr. Erich Berneker. Nr. 66.

— — siehe auch: Russisch. Gesprächsbuch, — Lesebuch.

Graphischen Künste, Die, von Carl Kampmann. Mit 3 Beilagen und 40 Abbild. Nr. 75.

Harmonielehre von Musikdirekt. A. Halm. Mit vielen Notenbeispielen. Nr. 120.

Hartmann von Aue, Wolfram von Eschenbach u. Gottfr. von Straßburg. Auswahl aus den höf. Epos von Prof. Dr. K. Marold. Nr. 22.

Heldensage, Die deutsche, von Dr. O. L. Jiriczek. Mit 3 Tafeln. Nr. 82.

— siehe auch: Mythologie.

Herder, Der Cid. Herausgegeb. von Dr. E. Naumann. Nr. 36.

Hutten siehe: Sachs.

Integralrechnung siehe: Analysis, Höhere, II.

Fortsetzung auf der vierten Vorsatzseite!

Kleine Bibliothek
zur
deutschen Litteraturgeschichte
aus Sammlung Göschen.
Jedes Bändchen elegant gebunden 80 Pfennig.

Geschichte der deutschen Litteratur von Prof. Dr. Max Koch. 4. Aufl. Sammlung Göschen Nr. 31.

Deutsche Litteraturgeschichte d. 19. Jahrhunderts von Prof. Dr. Carl Weitbrecht. 2 Teile. Nr. 134 u. 135.

Deutsche Poetik von Dr. K. Borinski. 2. Aufl. Nr. 40.

Deutsche Heldensage v. Dr. O. L. Jiriczek. 2. Aufl. Nr. 32.

Deutsche Redelehre von H. Probst. 2. Aufl. Nr. 61.

Deutsches Wörterbuch von Dr. F. Detter. Nr. 64.

Althochdeutsche Litteratur mit **Grammatik,** Uebersetzung u. Erl. v. Prof. Th. Schauffler. 2. Aufl. Nr. 28.

Walthari-Lied übers. u. erläut. v. Prof. Dr. H. Althof. Nr. 46.

Der Nibelunge Nôt m. mittelhochdeutscher Grammatik u. Wörterbuch v. Prof. Dr. W. Golther. 4. Aufl. Nr. 1.

Kudrun u. **Dietrichepen** mit Wörterbuch v. Dr. O. L. Jiriczek. 3. Aufl. Nr. 10.

Deutsches Leben im 12. Jahrhundert. Kulturhistor. Erläuterungen zum Nibelungenlied und zur Kudrun von Prof. Dr. Jul. Dieffenbacher. Nr. 93.

Hartmann von Aue, Wolfram von Eschenbach und **Gottfried von Strassburg** mit Anmerk. u. Wörterbuch v. Prof. Dr. K. Marold. 2. Aufl. Nr. 22.

Walther von der Vogelweide, Minnesang und Spruchdichtung v. Prof. O. Güntter. 3. Aufl. Nr. 23.

Hans Sachs und Johann Fischart, nebst einem Anhang: **Brant und Hutten.** Ausgewählt u. erl. von Prof. Dr. Julius Sahr. Nr. 24.

Martin Luther, Thomas Murner und **das Kirchenlied des 16. Jahrhunderts.** Mit Einleit. und Anmerkgn. von Prof. G. Berlit. Nr. 7.

Das deutsche Volkslied. Ausgewählt und erläutert von Prof. Dr. Jul. Sahr. Nr. 25.

Lessing, Herder. Werke in Auswahl. Nr. 2/6, 8, 9, 21, 36.

Sammlung Göschen

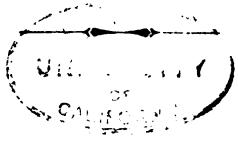
Deutsche Poetik

von

Dr. Karl Borinski
Dozent an der Universität München

Zweite, verbesserte Auflage

Zweiter Abdruck



Leipzig
G. J. Göschen'sche Verlagshandlung
1901

Alle Rechte insbesondere das Uebersetzungsrecht von der Verlagshandlung vorbehalten.

GENERAL

Inhalt.

Seite

Dokumente der Geschichte der Poetik . . . 7

I. Der Dichter und sein Werk.

Litteratur 9

Kapitel 1. Die Dichtung als Anlage.

§ 1. Lehre von der Dichtung 9
§ 2. Dichterisches Vermögen im allgemeinen. Intuition. Genie 10
§ 3. Dichterisches Vermögen im besonderen 10
§ 4. Die Phantasie 11
§ 5. Das Temperament und die geistigen Gegensätze . . 12

Kapitel 2. Die Dichtung als Kunst.

§ 6. Stellung der Dichtung im Kreise der Künste . . 13
§ 7. Idee, Schönheit, Geschmack 14
§ 8. Naturalismus 14
§ 9. „Idealismus und Realismus" 15
§ 10. Antik und Modern 16
§ 11. Klassisch und Romantisch 17
§ 12. Naturpoesie und Kunstpoesie 18

Kapitel 3. Begriff des Stils.

§ 13. Anschaulichkeit 20
§ 14. Typus. Manier 22
§ 15. Dilemma im Stilbegriff 22
§ 16. Die allumfassende poetische Ausdrucksform . . . 23
§ 17. Der Dichter in seinen Persönlichkeiten 24
§ 18. Innere und äußere Charakteristik 25
§ 19. Stillosigkeit 26

II. Innere Mittel der Dichtung als Kunst.

Litteratur 27

Kapitel 1. Dichtung und Sprache.

§ 20. Sprachbildung eine poetische Fähigkeit 28
§ 21. Historisches u. systematisches Verhältnis v. Poesie u. Prosa 29
§ 22. Einheitssprache und Dialekt 29

Kapitel 2. Mythologie.

§ 23. Poetische Grundbedeutung der Mythologien . . . 31
§ 24. Mythologisches Bedürfnis 32
§ 25. Wirksamkeit der Mythologien 33
§ 26. Vorteile der klassischen Mythologie 34

Kapitel 3. Vergleichung.

§ 27. Psychologische Grundbedeutung des Gleichnisses . . 36
§ 28. Metapher 37
§ 29. Arten des metaphorischen Ausdrucks 38

PN1044
R67
1901

Seite

§ 30. Möglichkeit der Vergleichung 39
§ 31. Grammatische Lehre von den Tropen 40
§ 32. Das Beiwort 41
§ 33. Grammatische Grundfunktionen des Wortes in poetischer Verwendung 42

Kapitel 4. Sprachbewegung.

§ 34. Der poetische Satz 44
§ 35. Allgemeine Bedeutung der Figuration für die Rede . 44
§ 36. Feststellende, pointierende Figuren 45
§ 37. Emphase 47
§ 38. Sentenz 49
§ 39. Bewegungsfiguren 50
§ 40. Klangfiguren 52

III. Äußere (musikalische) Mittel der Dichtung als Kunst.

Litteratur 54

Kapitel 1. Metrik.

§ 41. Allgemeine Begründung der metrischen Form . . 55
§ 42. Vers 56
§ 43 Metrik und Rhythmik 56
§ 44. Romanische und germanische Versübung . . . 58
§ 45. Nachahmung der antiken Metrik im Deutschen . . 59
§ 46. Der Takt 62
§ 47. Synkopierung 63
§ 48. Auftakt 65
§ 49. Regelmäßigkeit des Verses 66

Kapitel 2. Uebersicht der typischen Verse.

§ 50. Innerer Bau des Verses 70
§ 51. Jambische Verse 71
§ 52. Trochäische Verse 75
§ 53. Daktylische Verse 78
§ 54. Anapästische Verse 83
§ 55. Freie Versformen 84
§ 56. Regelmäßige Versgestaltungen im Taktwechsel . . 86

Kapitel 3. Strophen.

§ 57. Dreiteiligkeit der Strophe 90
§ 58. Gebräuchliche antike Strophen 92
§ 59. Der Reim als Vorreim und Nach(End)reim Mittel der Strophenbindung 94
§ 60. Arten des Reims 95
§ 61. Reimstrophen 97

IV. Gattungen der Dichtkunst.

Litteratur 102

Kapitel 1. Lyrik.

§ 62. Musikalische Beziehung 103
§ 63. Der Dichter selbst als Held des lyrischen Gedichts . 103
§ 64. Einteilung der Lyrik 104
§ 65. Allgemeinheit der lyrischen Dichtung 105

Seite

§ 66. Stoffwelt des Liedes 106
§ 67. Epigramm 107
§ 68. Chorlied 108
§ 69. Auseinandertreten des Chores 110

Kapitel 2. Das Drama.

§ 70. Inneres Verhältnis der Lyrik zum Drama . . . 111
§ 71. Besonderer Charakter des Dramas 111
§ 72. Bühnentechnik 113
§ 73. Dramatische Komposition 114
§ 74. Exposition und Katastrophe 117
§ 75. Tragödie 118
§ 76. Katharsis 119
§ 77. Analyse der Schillerschen Maria Stuart . . . 121
§ 78. Das Drama mit glücklichem Ausgang 123
§ 79. Das bürgerliche Trauerspiel 124
§ 80. Die Komödie 125
§ 81. Gegensatzfiguren 126
§ 82. Die dramatische Fabel 127

Kapitel 3. Das Epos.

§ 83. Verhältnis des epischen zum dramatischen Dichter . 128
§ 84. Stellung des epischen Dichters zu seinem Stoff . . 128
§ 85. Epische Technik 129
§ 86. Epischer Stil 131
§ 87. Gefahren des epischen Stiles 133
§ 88. Nationalepos 133
§ 89. Religiöses Epos 134
§ 90. Das Tierepos 135
§ 91. Komisches Epos 136
§ 92. Der Roman 137
§ 93. Komischer Roman 138
§ 94. Idee des Lebensromans 139
§ 95. Inhalt und Umfang des Lebensromans. Novelle . 140
§ 96. Inhalt der Novelle vom Falken 141
§ 97. Poetisch herabziehende Tendenz des Romans . . 142
§ 98. Die Fabel 144
§ 99. Die Lehrdichtung 145
§100. Dichter und Denker 146

Druck und Einband von Carl Rembold & Co., Heilbronn.

Dokumente der Geschichte der Poetik.

Platon (430–348 v. Chr.) Jon, Gespräch mit einem Rhapsoden.

Derſ. in ſeiner Lehre vom Staate (Republik beſond. Buch II. III. u. X.) über die Staatsgefährlichkeit der Dichter.

Ariſtoteles, *περὶ ποιητικῆς* (ed. Chriſt 1882; Vahlen Lpz. 1885), um das Jahr 330 v. Chr.

Horaz, epistolarum Lib. II. 3. ad Pisones, an L. Piſo und deſſen Söhne (de arte poetica liber), nach Porphyrios Angaben aus des Dichters letzter Lebenszeit († 8 v. Chr.).

Dante, de vulgari eloquentia libri II (auf vier Bücher angelegt, an deren Vollendung ihn wohl der Tod [1321] hinderte), wichtig für die Schöpfung der erſten modernen Dichterſprache (vulgare illustre, v. latinum) und deren Stil.

Petrarca (1304—1374): Epistolae. Invectivarum contra medicum quendam libri IV.

M. Hieronymus Vida, Biſchof von Alba, aus Cremona, Poeticorum libri III an den Dauphin Franz, Sohn Franz I. von Frankreich. 1520, berühmte Poetik der Renaiſſancezeit in formvollendeten lateiniſchen Verſen.

Julius Caeſar Scaliger, der Vater des Philologen Joſeph Juſtus S., Poetica, zuerſt Genf, 1561 fol. Verbreitetes Repertorium der geſamten Renaiſſancepoetik in allen Kulturländern, zumal in Deutſchland.

Boileau: art poétique 1674. Grundbuch des franzöſiſchen Klaſſizismus.

Pope: Essay on criticisme 1711, Vertreter der klaſſiziſtiſchen Poetik in England.

Gottſched, Kritiſche Dichtkunſt 1730 (viermal, ſtets er-

weitert, aufgelegt), Compendium des französischen Klassizismus in Deutschland.

Bodmer und Breitinger (die Schweizer): Die Diskurse der Mahlern, 1721. Kritische Dichtkunst und Von dem Wunderbaren in der Poesie, 1740. Einführung der englischen Muster (Milton)

Lessing: Hamburgische Dramaturgie, 1767. Ueberwindung des französischen Geschmacks (Shakespeare).

Goethe und Schiller: Briefwechsel von 1794—1805, Canon der klassischen Tradition in der deutschen Litteratur.

Geschichte: Quadrio, Storia e ragione d'ogni Poesia, Bologna, (VII voll.) 1739—52. — Sulzers Theorie der schönen Künste mit Blankenburgs litterarischen Zusätzen. 3 Bde. Lpz., 1796—98. — Eduard Müller, Geschichte der Theorie der Kunst bei den Alten. 2 Bde. Breslau, 1834—37. — J. A. Hartung, Die Lehren der Alten über die Dichtkunst. Hamburg, 1845. — Hermann Lotze, Geschichte der Aesthetik in Deutschland. München, 1868. — Karl Borinski, die Poetik der Renaissance in Deutschland. Berlin, 1886. — Heinrich von Stein, Die Entstehung der Aesthetik. Stuttgart, 1887. — Friedrich Braitmaier, Geschichte der poetischen Theorie und Kritik von den Diskursen der Maler bis auf Lessing. Frauenfeld, 1888. 2 Teile. A. Rosenbauer, die poetischen Theorien der Plejade. Erl. u. Lpz. 1895.

I. Der Dichter und sein Werk.

Litteratur.

Anne Dacier, sur les causes de la corruption de goût. Par., 1715 Muratori, riflessioni sopra il buon gusto. 2 Th. Ven., 1736. Batteux, les arts réduits sur un même principe (in Deutschland übersetzt von Joh. Ad. Schlegel 1752 und Ramler 1758). Aleg. Gottl. Baumgarten, Aesthetica, 1750—1758 (erstes Dokument dieser Wissenschaft. — K. Ph. Moritz, Ueber die bildende Nachahmung des Schönen. Braunschweig 1788. Kant, Kritik der Urteilskraft, 1790. Schiller, Ueber naive und sentimentalische Dichtung (Horen 1795—96). Solger, Erwin, Vier Gespräche über das Schöne in der Kunst. Berl., 1815. Hegel, Vorlesungen über Aesthetik, herausgegeben von Hotho 1832. Fr. Th. Vischer, Ueber das Erhabene und Komische. Stuttgart, 1837. Aesthetik, 1845. Mor. Carrière, Aesthetik (3. Aufl, 1885). Derf., Die Poesie, ihr Wesen und ihre Formen mit Grundzügen der vergleichenden Litteraturgeschichte. 2. Aufl., 1883. H. Taine, Philosophie de l'art. 2 Bde. Paris 1865. Herm. Siebek, Das Wesen der ästhetischen Anschauung. Berlin, 1875. Alfred Biese, Die Entwicklung des Naturgefühls, 2 Bde. Kiel 1882. 88. W. Scherer, Poetik (Nach Vorlesungen). Berl. 1886. Hermann Baumgart Handbuch der Poetik. Stuttg. 1887. A. David Saubageot, le réalisme et le naturalisme dans la littérature et dans l'art. Paris 1889. O. Harnack Die klassische Aesthetik der Deutschen. Lpzg. 1892. Fr. Brentano, Das Schlechte als Gegenstand dichterischer Darstellung. Lpz. 1892. Victor Cherbuliez, l'art et la nature Par. 92. K. Borinski, Pontische Vision u. Imagination. Halle 1897.

Kapitel 1. Die Dichtung als Anlage.

§ 1. Lehre von der Dichtung.

Poetik ist Lehre von der Dichtung. Eine Lehre der Dichtung, wie poesiefremde Menschen in poesielosen Zeiten sie sich vorstellen, giebt es noch weniger, als Lehre irgend-

welcher anderen Kunst oder rein geistigen, selbständig schaffenden Thätigkeit.

§ 2. Dichterisches Vermögen im allgemeinen. Intuition. Genie.

Die Dichtung stellt im allgemeinsten Sinn den Ausdruck der erfindenden und gestaltenden Kraft im Geiste dar. Vor der Dichtung als gesonderter, mit bestimmten Mitteln wirkender Kunstübung betrachten wir also das dichterische Vermögen und seine Erscheinungsweise im Menschen überhaupt, dann im dichtenden Künstler besonders.

Es giebt im menschlichen Geiste eine oberste, bestimmende Fähigkeit, welche von der unendlich bedingten Vielgestaltigkeit, in die die Welt für seine Wahrnehmung auseinanderfällt, auf unmittelbare Erfassung in reiner, unbedingter Einheit hindrängt. Wir nennen sie Anschauung (Intuition). Sie vermittelt die Beziehungen, in denen die Dinge zu einander und zu ihren inneren Ursachen stehen. Indem sie die dafür entscheidenden Merkmale aufdeckt, wirkt sie mithin erklärend und erfindend, wissenschaftlich und künstlerisch (theoretisch und praktisch) zugleich. Wo sie sich in einem Menschen in hohem Grade wirksam zeigt, spricht man eben im Hinblick auf jenes leitende Vermögen im Geiste (genius) von Genie und genialer Begabung.

§ 3. Dichterisches Vermögen im besonderen.

Diese Fähigkeit kann sich allen Bereichen und Zwecken menschlichen Bestrebens zuwenden. Wo sie sich aber gleichsam auf sich selbst, auf den Kreis ihrer Vorstellungen, die Phantasie an sich hingespannt zeigt, im freien Spiele mit dem Angeschauten ihr Genügen findet, da reden wir von

Dichtung. Dichter in erster Linie ist somit jeder Künstler. Nur der Stoff, auf den er seine Anschauung sammelt, Last und Stütze, Gestalt, Bild, Ton, macht ihn je demgemäß zum Architekten, Bildhauer, Maler, Musiker. Derjenige Künstler, welcher durch das unmittelbarste Rüstzeug der Mitteilung, die Sprache, die Fülle der Vorstellungen in der Anschauung selbst in Bewegung setzt, also der eigentliche Künstler der bloßen Anschauung heißt Dichter.

§ 4. Die Phantasie.
(Poetischer Wahnsinn.)

Das ganz besondere Element des Dichters ist demgemäß das Reich der Vorstellungen, die Phantasie. Sie wird bei ihm ausgebildeter, regsamer sein müssen, als in irgendwelchem anderen Geiste. Sonst würde sie ihn nicht ausschließlich beherrschen. Darin liegt eine Gefahr. Die Alten sprachen von „poetischem Wahnsinn“ (furor poeticus) und betrachteten den Dichter im Zustande seines Schaffens als einen Besessenen. Das war ein Gleichnis, um die gänzliche Entrücktheit des Poeten in die Welt seiner Vorstellungen zu bezeichnen. Eine philiströse Anschauung unserer Zeit (Lombroso) macht aus dem Gleichnis eine Thatsache und zögert nicht, die geniale Begabung überhaupt mit dem Wahnsinn in eins zu setzen. Das ist die verkehrte Welt. Im Genius entscheidet, wie wir gesehen haben, gerade das, was psychologisch als Vernunft angesprochen wird. Wenn dem Dichter in seiner alles verkörpernden, das Ueberschwengliche und Unmögliche begreifenden Phantasie eine verhängnisvolle Gabe vor allen zu Teil ward, so ward ihm entsprechend ihrer Höhe auch das Gegenmittel einer unbestechlichen, alles ordnenden und zurechtsetzenden Vernunft. Wo diese richtende, ein-

schränkende Vernunft fehlt oder von eigenwilliger, launischer, modischer Phantastik überwuchert wird, da fehlt eben auch nach unserer Schätzung die geniale Qualifikation, oder sie ward eben dadurch zu nichte gemacht (Stürmer und Dränger, „Originalgenies", Naturen wie in Deutschland Lenz, Grabbe u. a.). Daß Krankheit, Schicksal, Schuld den Dichter wie jeden andern Sterblichen dem Wahnsinn überliefern können, beweist nicht im mindesten, daß er als Dichter wahnsinnig werden muß. Alle in diesem Sinne angestellten Sammlungen von Anekdoten, Zügen aus dem Leben genialer Menschen, Statistiken u. dgl. sind unter dem angegebenen Gesichtspunkt zu beurteilen.

§ 5. Das Temperament und die geistigen Gegensätze.

Entsprechend ihrem Charakter als allgemein geistige Grundfähigkeit wird die Dichtung in ihrer Erscheinungsweise auch alle Grundgegensätze der menschlichen Natur besonders kenntlich zum Ausdruck bringen. Zunächst treten die Temperamentsunterschiede hervor. Die großen Gegensätze des Tragischen und des Komischen, des Pathetischen und des Idyllischen, des Jubilierenden und des Elegischen, des Satirischen und des Panegyrischen spiegeln die Grundstimmungen der Temperamente, des melancholischen und sanguinischen, des choleriſchen und phlegmatischen, in wechselnder Bedeutung wieder.

Rein in geistigem Grunde wurzeln dagegen jene Unterschiede der gesamten Weltauffassung, gleichsam im Habitus der geistigen Erscheinung, der Persönlichkeit, die Schiller mit den Bezeichnungen naiv und sentimentalisch erschöpft zu haben glaubte. Sie betreffen das unmittelbare Verhältnis des Geistes zum Stoffe seiner Anschauung, der Natur. Im

Naiven fühlt sich der Geist eins mit der Natur, im Sentimentalischen fühlt er sich mit ihr im Widerstreit. Dort folgt er unbefangen („naiv") und unangefochten ihren Spuren, um ihre unendliche Mannigfaltigkeit in der Einheit seines gegenständlichen Bewußtseins zum geistigen Bilde (Idee) zu sammeln. Hier schwingt er sich, von der Natur bedrängt und zurückgeworfen, über sie hinaus; begreift sie nur vermittelst der subjektiven Empfindung („sentiment"), die sie in ihm erregt; bringt das geistige Bild (die Idee) fertig in sie hinein, als unerfüllbares *Ideal*.

Die Dichtung der alten Völker, namentlich in ihrer kunstmäßigen Vollendung (Klassizität) bei Griechen und Römern zeigt den Typus des Naiven. Die Dichtung der Neueren, die, der Natur entfremdet, unter verwickelteren, mehr geistigen Verhältnissen stehen, zeigt den Typus des Sentimentalischen. Doch kann der Einzelne selbst unter diesen Umständen den naiven Charakter bewähren und eigentümlich zum Ausdrucke bringen (Goethe), wie wir wiederum auch in der klassischen Dichtung der Alten sentimentalische Persönlichkeiten und Momente nachzuweisen vermögen. Die Bezeichnungen *antik* und *modern*, *realistisch* und *idealistisch* sind zunächst diesen gegensätzlichen Beziehungen entnommen. Wir werden jedoch bald sehen, wie bei der historischen und systematischen Beurteilung der Dichtung als Kunst diese natürlichen Gegensätze sich zu verschieben, ihre Bezeichnungen unter beliebigen Schlagwörtern einander zu verwischen und auszuschließen suchen.

Kapitel 2. Die Dichtung als Kunst.

§ 6. Stellung der Dichtung im Kreise der Künste.

Die *Dichtung der Kunst* wahrt natürlich ihre allge-

meine beziehungsreiche Stellung im Kreise der Schwesterkünste. Auf der einen Seite in Fühlung mit jeder einzelnen Kunst, im Stande, sie alle zu deuten und als ursprünglichste Kunst sich über sie alle hinauszuschwingen durch Energie der Wirkung, steht sie auf der anderen Seite am nächsten der völligen Unkunst, dem Bedürfnis, der Lehre, der Prosa. Denn ihr Ausdrucksmittel, das abstrakte Klangbild zum Zwecke der Bezeichnung der Dinge, das Wort, ist zugleich der Vermittler des gemeinen Lebensbedürfnisses und des rein verstandesmäßigen Wissens.

§ 7. Idee, Schönheit, Geschmack.

Schwieriger als irgend einer anderen Kunst wird es demzufolge der Poesie, immer ihre künstlerischen Rechte zu wahren. Als Aufgabe jeder Kunst erscheint Ausdruck des unbegrenzten, wirren, wüsten Daseins unter einem bestimmten, klar und rein in sich abgeschlossenen Bilde. Ihr Prinzip ist also die planmäßige, in sich übereinstimmende Form. Die Voraussetzung dazu in unserem Geiste nennt man seit Plato Idee (Urbild); ihre sinnliche Erscheinung ist die Schönheit. Man darf diesen wissenschaftlichen Begriff der Schönheit nicht mit dem verwechseln, was nach sinnlicher Schätzung gefällt. Denn das ist individuell verschieden und für das Formungsprinzip der Kunst ohne Belang. Wohl aber für ihre Aufnahme. Es bildet sich im Laufe der Zeit überall, wo Kunst betrieben wird, ein künstlerischer Gemeinsinn (common sense, bon sens) der Geschmack*), den die Idee des Künstlers nicht ungestraft verletzen darf.

§ 8. Naturalismus.

Ein grundsätzlicher, für die Kunst verderblicher Irrtum

*) Vgl. über Entstehung und Inhalt dieses Begriffs des Verf. Baltasar Gracian und die Hofliteratur (Halle 1894) Teil I., Kap 4.

ist es aber, anzunehmen, es sei die Aufgabe der Kunst, das bloße Dasein in einem beliebigen Ausschnitt wiederzugeben (falscher Naturalismus). Das Vorgeben, daß man damit das Schönheitsprinzip in der Kunst mit dem der Wahrheit vertausche, statt der Idee nun der Natur folge, ist in diesem Sinne trügerisch. Denn die vorübergehende Erscheinung des Thatsächlichen, die Wirklichkeit, kann, wie die bloße Thatsache der Lüge beweist, weder für das allgemeingültige Prinzip der Welt, die Wahrheit, in Anspruch genommen werden, noch bedeutet die subjektive augenblickliche Wahrnehmung eines Einzelnen die Natur, wie sie sich objektiv der reinen Anschauung darstellt. Diese reine Anschauung macht aber, wie wir sahen, das Wesen des großen Künstlers. Ihm stellt sich die Natur nicht in leerer Aeußerlichkeit, sondern im Kerne, in ihrer Wahrheit dar. Darum ergreift er uns so tief und unmittelbar in seinem Werke, wie es das flüchtige, conventionelle Dasein niemals oder nur in jenen seltenen Augenblicken vermag, die bereits in diesem Sinne erhöht und verklärt erscheinen.

§ 9. „Idealismus und Realismus".
(Schöner und Charakterisierender Stil.)

Daraus wird man jedoch kaum den Schluß ziehen, als sei mit dem einheitlichen Formungsprinzip nun auch die künstlerische Darstellungsweise, der Stil, ein für allemal gegeben und einheitlich geregelt. So vielumfassend, wie wir die Anschauung kennen lernten, so verschieden und wechselvoll kann die Art sein, wie sie in großen künstlerischen Persönlichkeiten bei verschiedenen Völkern und zu verschiedenen Zeiten zum Ausdruck gelangt. Gewiß offenbart sich auch hier im großen ein Unterschied zwischen den einfachen, festumrissenen

Verhältnissen, die das Altertum, und den vielverschränkten, an Kontrasten und Schattierungen überreichen, die die neueren Zeiten der Kunst darbieten. Der religiöse Grundgegensatz zwischen Heidentum und Christentum tritt hinzu. Shakespeare führt eine andere Welt vor, als die alten griechischen Tragiker. Gleichwohl, wenn sie auch anders erscheint und er sie auch anders vorführt, das künstlerische Formungsprinzip ist dasselbe. Fr. Theodor Vischer konnte in seiner Aesthetik in diesem Sinne von direktem (unmittelbarem) und indirektem (vermitteltem) Idealismus reden und den Nachweis dieses Stilunterschieds durch die Geschichte aller Künste durchführen (Schöner und Charakterisierender Stil). Heute liebt man im Gegensatz dazu alles vom Standpunkt des oben als Irrtum erwiesenen falschen Naturalismus aufzufassen, der sich dann auch gern vornehmer Realismus nennt. Realistisch (naiv im allgemeinen geistigen Verstande) sind aber gerade die Griechen, deren Kunst das ideale Formungsprinzip am strengsten darstellt.

§ 10. Antik und Modern.

Das Antike kann demnach sehr wohl als Kunstprinzip hingestellt werden („gleich einem gewissen Adel unter den Schriftstellern" sagt Kant). Im Gegensatz dazu aber von einem modernen Prinzip der Kunst („der Moderne") reden zu wollen, ist so abgeschmackt wie verkehrt. Denn so vielfache Abweichungen vom Stil der Alten sich die Kunst der Neueren — theoretisch gewöhnlich im Sinne einer zeitweiligen künstlerischen Mode (Manier) — gestattet hat und, was den individuellen künstlerischen Stil anlangt, unbedenklich gestatten darf, so wenig darf man darin ein Prinzip suchen. Denn dieses ist unweigerlich in der idealen Formung gegeben,

wie nur die Antike sie am strengsten und reinsten, allerdings auch am einfachsten und kargsten, zum Ausdruck bringen konnte. Ein absoluter Gegensatz dazu wäre kein Prinzip, sondern eben nur die Prinziplosigkeit schlechthin.

§ 11. Klassisch und Romantisch.

Den Unterschied des kirchlich organisierten Christentums gegen das antike Heidentum hob vorwiegend jene moderne Richtung hervor, die sich als romantische gegenüber der klassischen auftat. Die Romantik (im Anfang dieses Jahrhunderts von Deutschland ausgehend) gab vielleicht am sinnfälligsten dem von Schiller als sentimentalisch geschilderten Dichtungscharakter Ausdruck. Sie strebte eine Empfindungskunst schlechthin an. Sie erhob die von den Klassizisten seit der Wiedererweckung des Altertums im 15. Jahrhundert als barbarisch verschrieenen Zeiten des katholischen Mittelalters zum Vorbild. Sie hat alle Künste der Poesie dienstbar gemacht, aber auf Kosten aller und der Poesie nur die eigentliche Empfindungskunst, die Musik, gefördert. Das Fragmentarische, Andeutende, Symbolische, das Versinken im Unendlichen des Gefühls, die Abwendung von der Welt selbst in krankhafter Zerrissenheit (Weltschmerz) hat sie zum Kunstcharakter der neuesten Zeit erhoben. Schließlich hat sich die Empfindung in dieser Richtung verflüchtigt, und allein die rohe Formlosigkeit und Zerrissenheit, die Barbarei, ist geblieben.

Nichtsdestoweniger bleibt die Romantik von allen spezifisch modernen Kunstrichtungen die einfluß- und verdienstreichste. Sie hat am eindringlichsten und nachhaltigsten den Blick auf die schlichten, innigen und großen Gebilde volksmäßigen

Charakters gelenkt, die zwar der bewußten, ausgebildeten Kunst entbehren, in der Unbeholfenheit und Schmucklosigkeit ihres Ausdruckes aber ihren großen Inhalt nur um so stärker hervortreten lassen. Die alten Heldengedichte der neueren Völker (bei den Deutschen Nibelungen und Kudrun), das Volkslied und Volksbuch, Märchen und Sage, sind seitdem von dem Banne der klassischen Verachtung gelöst, die sie unbillig zu ihrem Nachteil mit der Blüte einer glücklicheren Kunstübung bei den Griechen (Homer) verglich. Jedoch soll man nun auch das Verhältnis nicht umkehren, und auf Grund des Unvollkommeneren, weil es sich nun seine Geltung erobert hat, das Vollkommnere verachten.

§ 12. Naturpoesie und Kunstpoesie.

Ob man nun gegenüber diesen Scheidungen auch noch einen Gegensatz der Dichtung gegen sich selbst als Kunst, den Begriff einer besonderen Naturpoesie, einführen dürfe, ist schwer und nur unter vielen Einschränkungen einzuräumen. Natur und Kunst sind keine Gegensätze (Goethe: „Natur und Kunst sie scheinen sich zu fliehen — und haben sich, eh' man es denkt, gefunden"), sondern im reinen, wissenschaftlichen Begriffe ist die Kunst nur der höchste, notwendige Ausdruck der Natur. Die Willkür der zufälligen Naturerscheinung, das Gewöhnliche, das Gemeine gibt uns nicht die Natur selbst, sondern nur ihren Schatten. Die Kunst hebt jene Schattenhülle, unter der sich die Natur dem gewöhnlichen Blicke verbirgt, und zeigt sie in ihrer strahlenden Reinheit und unausdenklichen Tiefe.

Wir sprechen hier von Kunst in ihrem wahren Begriff und nicht von Künstelei und pedantischem Schulkönnen. Den Widerspruch gegen diese „akademische Kunst" hatte man im

Auge, als man die freien Aeußerungen scheinbar des dichtenden Volksgeistes selber, wie sie aus dem Jugendalter der Völker herüberklingen, als Naturdichtung empfahl. Allein weder die Bibel noch Homer noch gar die nordische Edda oder die deutschen Nibelungen wird man sich, wie die seit einem Jahrhundert darauf gerichtete Forschung immer schärfer erkennt, als bloßes Zufallsprodukt der Laune dichtender Massen („poetischer Zeitalter") denken können. Es „dichtet sich" nichts „selber". Das einfachste Volkslied, das unscheinbarste Märchen, die geringfügigste Lokalsage setzt in Entstehung und Ausbildung schon das voraus, was wir Kunst nennen, nämlich den Niederschlag des vorübergehenden einzelnen Geschehens in einer einheitlichen Anschauung.

Das Einfache, Trockene und dann in bedeutenden Zügen wieder Gewaltsame im Charakter dieser Urkunst rührt und erschüttert uns besonders. Denn wir sehen hier den poetischen Geist im ersten Ansturm voraussetzungslos mit seinem Stoffe ringen und erhalten ein Gefühl von der gewaltigen Erregung und Erhebung des Gemütes, die dazu gehörte.

Den Blick hierbei kritiklos der Vergleichung halber auf die gegenwärtigen sogenannten „Naturvölker", die Wilden der barbarischen Weltteile, zu richten, verwirrt und täuscht in den meisten Fällen. Der vorgebliche „Naturzustand" dieser Völker ist meist ein herabgekommener, an sich niedriger Kulturstand und hat mit der schönen, primitiven Selbstbildung des Kindheitsalters der historischen Menschheit nichts gemein, so wenig die Gassenhauer der modernen Großstädte etwas mit dem Volksliede gesunder, tüchtiger, einfacher Geschlechter zu thun haben. Hier ist überall Entartung, nicht Natur.

Die Naturdichtung, wie jede Naturkunst, charakterisiert im Gegenteil die Richtung auf das Erhabenste und Reinste,

was der Menschengeist zu fassen vermag. Die Urpoesie deckt sich mit dem Begriff der Urreligion. Homer hat den Griechen ihre Götter gegeben, und dem Dichter des Altertums blieb bis ans Ende der Name des Sehers, des Propheten (vates). Auch die neuere Naturpoesie offenbart im Volkslied*), im Märchen, im Spruch bei aller Schlichtheit die tiefsten und weitesten Bezüge des Menschengeistes. Das giebt diesen Gebilden ihren durch nichts zu ersetzenden Zauber, die ursprüngliche, noch unverfälschte, unentweihte Frische des Empfindens.

Selbst in der gegenwärtigen, auf die Aufregungssucht und Banalität des Pöbels spekulierenden Unterhaltungslitteratur der Menge (früher Ritter- und Räuber-, jetzt meist Kriminalgeschichten) zeigt sich höchst auffällig ein falsches, übertriebenes Bedürfnis, zu idealisieren, die Tugend riesengroß, die Unschuld engelrein, die Bosheit teuflisch geschildert zu sehen (Schillers Volksstücke: Die Räuber, Kabale und Liebe). Aehnliches läßt sich an dem sittlich unanstößigen, aber künstlerisch bedeutungslosen Unterhaltungsstoff der mittleren Stände bemerken (Familienstücke, „Gartenlauberomane"). Die Frivolität des Bildungspöbels überkultivierter Zeiten mit Schaustellungen seiner geistverlassenen Trivialität, cynischen Roheit und skrupellosen Gemeinheit zu ködern, kann wohl Naturalismus heißen (im Sinne eines Irrtums der künstlerischen Naturanschauung vgl. oben), niemals aber Natur.

Kapitel 3. Begriff des Stils.

§ 13. Anschaulichkeit.

Wenn man sich nun nach diesen künstlichen, viel mißbrauchten Scheidungen der Poetik wiederum einen einheitlichen

*) Vgl. Sammlung Göschen Nr. 25. Das neuere Volkslied.

Gesamtbegriff von der Kunst poetischer Darstellung, dem Stil, bilden möchte, so wird man sich am besten wiederum daran halten, was wir im Eingang als den bestimmenden Faktor des künstlerischen Vermögens an sich hinstellten: an die Anschauung. Was im Künstler produktiv als unmittelbare Anschauung thätig ist, wirkt im Kunstwerk auf den künstlerisch gestimmten Beschauer ebenso unmittelbar als Anschaulichkeit. Diese muß sich als Bewußtsein von der treffenden Erschöpfung des Weltinhalts ebenso überzeugend des Beschauers bemächtigen und die analoge Stimmung in ihm erwecken, wie sie den Künstler bei seinem Werke beherrschte. Wo Aeußerlichkeiten und Allgemeinheiten sich breit machen, der innere Bezug zwischen den dargestellten Erscheinungen mangelt, eine zufällige, gleichgültige Anordnung, eine verkehrte, das innere Gefühl herausfordernde Absichtlichkeit die Idee von der inneren Notwendigkeit des Angeschauten nicht aufkommen läßt: überall da ist jene Anschaulichkeit hintangehalten, gestört, getrübt. Mag der Poet als sogenannter „Idealist" sich auf moralische Stelzen stellen, in tönenden Phrasen donnern und wüten, oder als „Realist" am Kleinlichen, Oberflächlichen haften bleiben und in moralischem und physischem Schmutze wühlen, er bleibt gleich unzulänglich vor dem rein künstlerischen Urteil. Er wird vom bloßen Pfuscher nur im Aufwand seiner Mittel, nicht aber in seiner Wirkung auf den Kenner unterschieden sein.

Dagegen kann auch ein begrenztes Talent an seiner Stelle völlig genug thun, wenn es sich auf eine Sphäre beschränkt oder in einer Form kundgiebt, die der Weite und Kraft seiner Anschauung vollkommen entspricht. Daher die Freude, die Goethe vor allen „forcierten Talenten" an der engen, aber fest in sich gegründeten Bauernnatur Joh. Heinrich

Vossens bekundete, die wir an Joh. Pet. Hebels, Jeremias Gotthelfs und Fritz Reuters kleinen, aber vollkommen erschauten Welten haben, die uns die frische Ursprünglichkeit etwa eines Paul Fleming im 17. Jahrhundert oder Ferd. Freiligraths im 19. Jahrhundert vor anspruchsvolleren Genossen bereitet.

§ 14. Typus. Manier.

Die Grade der Talente sind verschieden, wie die der Kennerschaft. Ihre Typen, gleichsam die Elemente, aus denen die künstlerische Natur zusammengesetzt erscheint, kehren zu allen Zeiten wieder. Die Litteraturgeschichte, in der das Technische nicht die Rolle spielt wie in der Geschichte der übrigen Künste, beruht mehr auf dem äußerlichen Wechsel der Lebensformen, als auf dem der dichterischen Kräfte. Große Talente sind niemals häufig, Genies selten, in ihrem Kreise einzig, Nachahmer die Regel. Diese letzteren entstellen die ganz persönliche und originale Anschauungsweise der großen Meister, deren Stil, zu berechneter Nachahmung und Uebertreibung ihrer charakteristischen Wirkungen (Effekte). Ein Surrogat aus zweiter Hand, die Manier!

§ 15. Dilemma im Stilbegriff.

Sprache des Dichters und seiner Personen.

Eine Schwierigkeit aber scheint sich in die Bestimmung des Begriffes Stil einzuschleichen, die wir jetzt hervortreten lassen können, da wir uns anschicken, von dem allgemeinen zu den besonderen Teilen der Poetik, dem Material, den Arten und Vorwürfen der Dichtung, überzugehen. Die objektiven Anforderungen, welche der dichterische Stoff, die Vorführung des immer besonderen, wechselnden Weltbildes an

den Dichter stellt, scheinen sich zu kreuzen mit der Bewährung einer persönlichen Eigenart oder eines bestimmten Ideals im Stil. Der Dichter redet selbst; aber er redet meist aus dem Sinne und durch den Mund der von ihm dargestellten Personen, die allen Ständen und Verhältnissen des Lebens angehören können. Das ist ja zum großen Teil die Kunst seiner Darstellung; seine eigenste Kunst, die er vor allen Künsten voraus hat, bei denen dies besondere Stildilemma in dieser Form denn auch nicht auftritt.

Gleichwohl beruht die sich ebensooft aufdrängende als erörterte Schwierigkeit nur auf einer unklaren und äußerlichen Auffassung des Stoffverhältnisses in der poetischen Kunst. Weil nämlich der Stoff der Dichtung das bewegte Leben unmittelbar (zumal im Drama) wiederzugeben scheint, Rede und Gegenrede, Situationen und Umstände der körperlichen Wirklichkeit vorführt, übersieht man, dadurch getäuscht, darin befangen, daß auch dieser allgemeinste und umfassendste Stoff erst den Durchgang durch eine künstlerische Anschauung gemacht hat, daß auch er in einer einheitlichen Betrachtung um- und zusammengeschmolzen ist.

§ 16. Die allumfassende poetische Ausdrucksform (gebundene Rede).

Der deutlichste Beleg hiefür ist die Durchführung einer idealen, unwirklichen Ausdrucksform, an der sich in gleicher Weise die redend eingeführten Personen beteiligen, der gebundenen Rede, der gleichartigen Versform (fünf- und sechsfüßiger Jambus, Hexameter in Drama und Epos), die alles umspannt. Die Dichter mußten von Natur auf dies Stilmittel verfallen, das so sinnfällig ihr souveränes künstlerisches Verhältnis zu ihrem besonderen Stoff ins Licht setzt.

In Lied und Oper, wo zu der gebundenen Rede nun auch gar noch die gänzlich der Wirklichkeit entrückte Musik hinzutritt, erreicht die künstlerische Selbstherrlichkeit des poetischen Stils ihren schärfsten Ausdruck. Gerade dies aber ist der älteste Stil. Dichter und Sänger ist nach dem ältesten Begriff eins. Die alten Epen (und noch in neuester Zeit epische Volkslieder, etwa der Serben) wurden liedmäßig mit Begleitung des Instruments (der griechischen Lyra, bei den Serben der Gusla) vorgetragen. Das griechische Drama war nach unserem Begriff, freilich nicht in unserem Sinne, Oper.

§ 17. Der Dichter in seinen Persönlichkeiten.

Man muß also beachten, daß, wenn der Dichter die Charaktere seiner Personen unterscheidet, den Alten alt, den Jüngling feurig, das Weib als Weib, den Helden hoch, den gemeinen Mann niedrig und jeden wiederum nach seiner besonderen ganz individuellen Art reden läßt: daß es darum doch wieder er selbst ist, der alle diese Figuren zu einem ganz bestimmten Ziele, nach einem ihm vorschwebenden Plane reden läßt. Im großen Dichter vollzieht sich dabei die völlige Umschaffung der zufälligen im Leben stehenden Personen gleichsam zu ihren Persönlichkeiten im Sinne einer höheren sittlichen Weltordnung. Aus dem empirischen wird nach der philosophischen Ausdrucksweise Kants der intelligible Charakter offenbar.

Es ist das Höchste, was die Dichtung erreichen kann. Der ohne Vergleich größte Charakterisierer unter allen Dichtern der Weltlitteratur, Shakespeare, ist gerade nach dieser Richtung von einer alle konventionellen Schranken überspringenden Idealität. Das innerste Geheimnis aller seiner Personen muß bei Shakespeare heraus, „und sollten die Steine reden“

UNIV. OF CALIFORNIA

(Goethe). Daher für den prosaischen Sinn das Uebertriebene, Künstliche, Gewagte vieler Vergleichungen, die er seinen Gestalten in den Mund legt, ja mancher seiner Erfindungen überhaupt, wie etwa im „Sturm“. Daher die gänzlich freie, für den oberflächlichen Betrachter unmotivierte Art, mit der er in jedem Moment aus der nüchternsten Schilderung platter, gemeinster Wirklichkeit zu den höchsten Offenbarungen des inneren Sinnes überzugehen bereit ist, wohl erkennend und erwägend, wie die Charakterisierung der Außenseite des Lebens für den Poeten eben nur durchsichtige Schale bleibt, hinter der er jeden Augenblick die tiefe Bedeutung des Seins an sich aufzuhellen vermag. Die Masken des Lebens fallen, der Spaß des bunten Mummenschanzes von Ehre, Hoheit, Macht, Reichtum, Rang und Stand hört auf, und der nackte Mensch in der Blöße seines innersten Strebens, seines Verdienstes oder seiner Schuld, steht vor der ungeheuren Wahrheit des inneren Weltzusammenhangs. Makbeth und Richard III. prägen sich nach dieser Seite vornehmlich ein. Aber auch ohne tragischen Bezug zeigen die Lustspiele (As you like it [Wie es euch gefällt], What you will [was ihr wollt], much ado about nothing [viel Lärm um Nichts], in ganz besonderem Verstande der „Kaufmann von Venedig“) jene kristallene Durchsichtigkeit der Charaktere in ihren inneren Beziehungen, die im „Hamlet“ und „Sturm“ ein visionär erfaßtes Geisterreich wie selbstverständlich in die Wirklichkeit hineinragen läßt. Der naturalistischen Bühnenkunst der Franzosen ist Shakespeare daher immer ein Fremder geblieben, während er in Deutschland tiefer und weiter einwurzelte als in seinem Heimatlande.

§ 18. Innere und äußere Charakteristik.

Die Franzosen schmeichelten sich, im Gegensatz zu der

„Unregelmäßigkeit“ solcher Stücke wie der Shakespeareschen, das antike Drama nachgeschaffen zu haben. Aber Lessing wies ihnen nach, daß sie dessen Grundbedingungen verkannt und in Aeußerlichkeiten umgesetzt hätten, während gerade Shakespeare in der Anlage seiner tragischen Charaktere genau auf antikem Boden steht.*) Die ruhige Einfachheit und gleichmäßige Größe der antiken Welt gab der poetischen Charakteristik nicht die Notwendigkeit einer so bewegten Zusammensetzung und vielfältigen Abstufung an die Hand, wie die Zeit Shakespeares. Die antike Poetik drängt fast ausschließlich auf Beachtung der inneren Charakteristik, der ἤθη (Seelenzustände). Nur gelegentlich und spät bei den Römern fällt auch eine Bemerkung darüber, daß es doch auch ein Unterschied sei, „Davusne loquatur an heros“, ob der komische Knecht oder der Held rede. Shakespeare ist Meister in der genauen äußeren Charakteristik seiner Personen, aber, wie hervorgehoben auch nur zu dem tieferen Zweck, das Innere darauf wie auf einer Folie sich um so greifbarer herausheben zu lassen.

§ 19. Stillosigkeit.

Die Verflachung des Theaters, die mit dessen bürgerlicher Festsetzung einriß, steht in der äußerlichen Charakterisierung ausschließlich den Beruf des Poeten, der so kaum noch den Dichternamen verdient. Das bunte Kleid des Lebens, die ganze Aeußerlichkeit, in der der oberflächliche Mensch sich im Leben herumbewegt, will er auch im poetischen Bilde wiederfinden, am liebsten den eigenen Stand mit seinen Tagesinteressen oder die Skandalchronik einer durchschnittlichen, ge-

*) Vergl. Sammlung Göschen Nr. 8. Lessings litterarische und dramaturgische Abhandlungen S. 40. 47 u. ö.

schminkten Geselligkeit. Da ist nun freilich äußere Charakteristik der Lebensgewohnheiten, der ganze Apparat der Umstände (mit einem schiefen französischen Ausdruck das „milieu" genannt) das letzte Ziel rein dekorativ verfahrender Handwerker. Der Stil hört damit von selbst auf. Es wird alles stoffliche Charakteristik („Mache"). Dies ist somit der ganze notwendige Grund der so viel beklagten Stillosigkeit unserer modernen Bühne und im Gefolge davon unserer poetischen Litteratur im allgemeinen.

II. Innere Mittel der Dichtung als Kunst.

Litteratur.

Herder, Vom Ursprung der Sprache Berl. 1774. Wilhelm von Humboldt, Einleitung in die Kawisprache (Ueb. die Verschiedenheit des menschlich. Sprachbaues) Berl. Ak. 1836. Dess. sprachphilos. Werke, hersg. v. Steinthal, Berlin 1883. Jak. Grimm, Ueber den Ursp. der Sprache, Berl. Ak. 1851. Heyse, System der Sprachwissensch., hersg. a. Steinthal, Berl. 1856. Steinthal, Grammatik, Logik und Psychologie in ihrem Verhältnisse zu einander 1855. Vers. Ursprung der Sprache Berl. 1851. Max Müller, Vorlesungen über die Wissensch. der Sprache 2 Bde. Lpz. 1863. Steinthal, Zeitschrift für Völkerpsychologie und Sprachwissenschaft 20 Bde. 1860 bis 1890. A. Kuhn, Zeitschrift für vergleich. Sprachwissenschaft. 1852 ff. (fortgeführt von Ernst Kuhn und Joh. Schmidt). Herder, Ueb. die älteste Urkunde des Menschengeschlechts. 1774. G. Fr. Creuzer, Symbolik und Mythologie der alten Völker, besonders der Griechen. 4 Bd. 1810. 2 Aufl. fortgesetzt von Mone 6. Bdl. 1819—23. Fr. Wilh. Jos. von Schelling, Ueber die Gottheiten von Samothrace. Stuttg. 1815. Vers. Philosophie der Mythologie (ersch. 1857). Adalb. Kuhn, Die Herabkunft des Feuers u. d. Göttertranks Berl. 1859 (Mythol. Stud. I. Gütersloh 1886). Piper, Mythologie der christl. Kunst. L. Laistner, Das Rätsel der Sphinx, Grundzüge einer Mythengeschichte Berl. 1889. 2 Bde. Aristoteles, Rhetorik, 3 Bücher (ed. Spengel, Lpz. 1867). (Sogenannter) Longinos, περὶ ὕψους, Ueber das Erhabene des Stils (erstes Jahrh. nach Christus). Cicero, de oratore l. III., Brutus s. de claris oratoribus, Orator ad M. Brutum. Rhetorica ad Herennium (nicht von Cicero). Tacitus (?) Dialogus de oratoribus.

Quintilianus, Institutio oratoria (um 90 n. Chr.) — Rhetores Graeci ed. Walz (Stuttg. 1832—36 9 Bde.) ed. Spengel (Lpz. 1853—56 3 Bde.). Spengel, Ueb. das Studium der Rhetorik bei den Alten. Minden 1842. Volkmann, Die Rhetorik der Griechen und Römer in syst. Ueberf. 2. Aufl. Lpz. 1874. Die Rhetorik, durch die Humanisten einer der meistbehandelten Schul- und Litteraturgegenstände bis in das 18. Jh. hinein (Melanchthon, Thesaurus, Vavassor, Veranus, Rollin, Christ. Weise, Gottsched u. v. a.). K. Phil. Moritz, Grundlinien zu meinen Vorlesungen über den Stil Berl. 1791. De l'Allegorie par Winkelmann, Addison, Sulzer. 2 Voll. Paris 1799. Wilh. Wackernagel, Poetik, Rhetorik, Stilistik, herg. von S. Sieber, Halle 1873. Jak. Bauer, Das Bild in der Sprache, Ansb. 1879. Max Schiessl, System der Stylistik, Straub. 1884. Georg Autenrieth, Beispiele und Regeln zur Rhetorik, Nürnb. 1887. Alfr. Biese, Philosophie des Metaphorischen, Kiel 1893. Hans Probst, Deutsche Redelehre. Samml. Göschen No. 61.

Kapitel 1. Dichtung und Sprache.

§ 20. Sprachbildung eine poetische Fähigkeit.

Wir wenden uns, bevor wir zu ihren besonderen Gattungen und Vorwürfen übergehen, zunächst zu den Mitteln der Dichtung als Kunst. Der allgemeine Träger der dichterischen Kunst ist, wie schon in Erwägung gezogen wurde, die Sprache. In unserem Wort dichten steckt das Intensiv vom lateinischen dicere (sagen), dictare. Als das unentbehrliche Werkzeug des allgemeinen Lebensverkehrs scheint uns jetzt die Sprache nur zufällig und so nebenher auch der Dichtung ihre Dienste zu leihen. Diese Anschauung ändert sich von Grund aus, wenn man systematisch der Bildung der Sprache durch den Menschengeist und historisch ihren ältesten Urkunden nachgeht. In beiden Fällen wird man nämlich unmittelbar auf das dichterische Vermögen geführt, als dessen erster, grundbildender Ausfluß die Sprache auftritt. Die Möglichkeit, Gegenstände und Empfindungen systematisch (durch artikulierte Klangwerte: die Worte) zu bezeichnen, giebt der

Erkenntnis ein Problem, das nur auf dem Boden der poetischen Fähigkeiten gelöst werden kann.*)

§ 21. Historisches und systematisches Verhältnis von Poesie und Prosa.

Die Bestätigung hierfür geben die Urdenkmäler menschlicher Rede, und zwar in um so höherem Grade, je älter sie sind. Sie sind poetisch, weil die erste Möglichkeit einer sprachlichen Ausdrucksweise überhaupt auf poetischen Bedingungen (der Vergleichung, Umschreibung, Verknüpfung) beruht. Erst wenn diese rein erfindende Stufe der Sprache völlig abgeschlossen, ihr freies Blühen abgewelkt ist, tritt der Zustand der Emanzipation der Sprache von der Poesie, die bloße Verkehrsprosa, ein. Doch selbst diese muß sich eine Kontrolle durch die künstlerische Sprache (der Bildung) gefallen lassen, weil sie sonst in ihrem Beziehungswerte rasch sinken und für ihre eigenen Zwecke unbrauchbar werden würde. An der Dichtung verjüngt und richtet sich die Sprache zu allen Zeiten auf.

§ 22. Einheitssprache und Dialekt.

Dies ist auch der Grund, weshalb in der künstlerischen Redeweise der Völker eine einheitliche, allgemeingültige Form der Schriftsprache notwendig über den Mundarten (Dialekten) wird stehen müssen. Eine solche bildet sich denn auch bei jedem geistig höherstrebenden Volke im Gegensatz zum sprachlichen Orts-, Gassen- und Winkelverkehr der Stämme, Landsmannschaften, Stadt- und Zunftgemeinden (französisch: Patois, Jargon, Pariserisch: Argot). Sie bildet sich unter dem politisch und gesellschaftlich bestimmenden Einfluß überragender poetischer Geister (Klassiker der

*) Vergl. meine Grundzüge des Systems der artikulierten Phonetik. Stuttgart 1891.

Sprache). In Griechenland war es der Einfluß des Athenischen Geistes im Perikleischen Zeitalter, welcher das Attische zur griechischen Schriftsprache in diesem Sinne erhob. In Deutschland hat bereits auf der mittelhochdeutschen Stufe der Sprache der Verkehr der Dichter an den Hoflagern (der schwäbischen Hohenstaufen, der österreichischen Babenberger, der Thüringer) nach der Einheitssprache hingewirkt. Die jetzige neuhochdeutsche Bildungssprache aber hat auf dem Grunde seiner deutschen Bibelübersetzung der deutsche Reformator Martin Luther recht eigentlich geschaffen (durch eine im Kanzleiverkehr vorbereitete Verschmelzung süddeutscher und norddeutscher Ausdrucksweise und Lautgebung). Die auf ihn folgende Periode des Glaubenskampfes, deren positives Ergebnis der deutsche Klassizismus darstellt, hat die deutsche Einheitssprache auf eine unter den feindseligen Stammesgegensätzen geradezu verblüffende Weise befestigt. Das deutsche 'Atticum sive Lutheranum' (nach Martin Opitz), der 'protestantische Dialekt' (nach Jakob Grimm) ist deutsche Schriftsprache geblieben trotz des aktiven und passiven Widerstands der Gegenreformation mit ihrer Wiedereinführung der rein gelehrten (lateinischen) Schriftsprache des Mittelalters und ihrer nicht gerade poetisch gestimmten Begünstigung der Dialekte. Die poetische Einwirkung der Dialekte auf die Einheitssprache nach der Seite ihrer Lebendigkeit in Wortgepräge und Satzbau, wie der Frische und Reichhaltigkeit des variierten Ausdruckes (lokale und provinzielle Ausdrucksweise, Idiotismen) ist bei uns seit Anfang des 18. Jahrhunderts von reformierten Landschaften des äußersten Nordens und Südens aus wieder angeregt worden (Niedersachsen und Schweizer). Die nach ihrer heimatlichen Mundart nur allzu verschiedenen deutschen Klassiker (Klopstock und

Lessing als Sachsen, Herder als Ostpreuße, Goethe als Frankfurter, Wieland und Schiller als Schwaben) haben jedoch die Hoch- und Reinhaltung der einheitlichen poetischen Schriftsprache um so entschiedener als Notwendigkeit empfunden und durchgeführt. Sie lassen (bis auf die gelegentlichen und zarten mundartlichen Färbungen in Goethes und Schillers Jugendstücken) selbst in ausgeprägt deutschen Lokalstücken ihre Personen nur einheitliches Schriftdeutsch reden. Zu beachten ist nach dieser Seite besonders Lessings märkisch-sächsisch-schlesisches Kriegslustspiel „Minna von Barnhelm." Die echten Vertreter der Mundarten in der deutschen Litteratur (für das Alemannische Joh. Peter Hebel, für das Schweizerische Jeremias Gotthelf [Albert Bitzius], für das Plattdeutsche Fritz Reuter und Klaus Groth, für das Bairische Franz von Kobell, für das Schlesische Karl v. Holtei, für das Österreichische schon Ferdinand Raimund, neuerdings Anzengruber und Rosegger) haben sich immer nur als poetische Spezialisten gegeben und Emanzipationsgelüsten des Dialekts im Rahmen der Schriftsprache durch Richtung und Charakter ihrer Produktion stets hinlänglich vorgebeugt. Mit solchen Gelüsten in vermeintlicher hoher Poesie pretentiös zu prunken, blieb den kleinen vorlauten Geistern der heutigen, immer bald gestrigen Mode vorbehalten, deren für die deutsche Litteratur keineswegs einträgliches Geschäft ist, das Unzulängliche zum Ereignis zu erheben.

Kapitel 2. Mythologie.

§ 23. Poetische Grundbedeutung der Mythologien.

Die Merkmale dieses inneren Verhältnisses zwischen Dichtung und Sprache liefern zwei in ihrer Eigenart verwandte, wenngleich in ihren Beziehungen unter ganz verschiedene

Kategorien fallende Erſcheinungen: die Mythologie und die redneriſchen Tropen und Figuren.

Beides, das völkerbeherrſchende Reich der Götter und der die Meinung lenkende Schmuck der Rede, beides iſt Erzeugnis der in der Sprache unmittelbar zur Einwirkung auf die Menſchen gelangenden Dichtung. Die Mythologien ſtellen ſich bei den verſchiedenen Völkern als abgeſchloſſene, gegebene Glaubenswelten dar, von den ſie vertretenden hierarchiſchen Verbindungen, den Prieſtern, zeremoniös auf das Peinlichſte vertreten, eine die andere ausſchließend und mit Feuer und Schwert verfolgend. Vom Standpunkt der Poetik ſind ſie alle gleichermaßen dogmatiſche Feſtſetzungen poetiſcher Niederſchläge allgemeiner überweltlicher (tranſcendenter) Anſchauungsformen. In allen laſſen ſich die gleichen Bezüge mehr oder weniger klar, mehr oder minder vernunftgemäß nachweiſen. Bei vielen Völkern (den indogermaniſchen) ſtehen ſie in gewiſſer Stammesverbindung, obwohl man in der Annahme einer ſolchen vorſichtig ſein muß. Denn das dichteriſche Vermögen iſt überall das gleiche, wenn auch verſchieden wirkſam und ausgebildet.

§ 24. Mythologiſches Bedürfnis.

Das gilt für alle Zeiten. Denn es läßt ſich auch in dieſer Hinſicht nicht völlig ertöten. In der jüdiſchen Religion und ihrer rationellen Vollendung, dem Chriſtentum, wurde zwar das Ideal einer reinen Vernunftreligion aufgeſtellt und mit ihrer Durchführung die alten wirkſamen Mythologien, die klaſſiſche ſowohl, als die der germaniſchen Völker, prinzipiell auf das entſchiedenſte bekämpft und dogmatiſch unwirkſam zu machen geſucht. Die alten Götterbilder wurden umgeſtürzt, um dem Einen Unſichtbaren den Altar aufzurichten.

Gleichwohl ist es weder der jüdischen Religion (wovon sogar die Bibel, noch mehr die apokryphe und gnostische Litteratur Kunde giebt), noch dem Christentum gelungen, dem mythologischen Bedürfnis in ihrem Bereich allen Boden zu entziehen. Alle Umbildungen in der Kirchengeschichte, vor allen die bedeutendste und nachhaltigste, die Reformation, treffen das Ueberwuchern der Mythologie. Allein gänzlich ohne Mythologie giebt es keine Kirche. Das hat der Protestantismus oft und eindringlich genug erfahren müssen. Die durchschnittliche Menschennatur bleibt außer stande, ohne sinnliche Symbole mit der Gottheit zu verkehren. Die Dichtung giebt die Probe darauf durch die Art, wie sie einzig in der Lage ist, religiöse Stoffe zu behandeln (Dante, Tasso, Milton, Klopstock).

§ 25. Wirksamkeit der Mythologien.

Doch muß eine Mythologie lebendig sein, wenn sie auch nur poetisch wirksam sein soll. Daher zeigt die christliche Symbolik mit ihren Engeln und Teufeln, Heiligen und Büßern, dem Heiland mit den Seinen in der höchsten Glorie, poetische Lebenskraft (Schluß des „Faust"), namentlich mit Unterstützung der Musik, während die alten heidnischen Mythologien heute leicht einen leblosen, gekünstelten Eindruck machen. Mit der Wiedererweckung der Antike in der Renaissancezeit wurde von Dichtern, Gelehrten und Künstlern um die Wette auch die klassische Mythologie des Olymps*) für Jahrhunderte zu einer Art Scheinleben neu erweckt. Dies ging nur an, weil in jener Zeit mit den alten Dichtern und Philosophen auch eine alte Sprache, das klassische Latein, in den Lebensverkehr der Ge-

*) Vergl. Sammlung Göschen Nr. 27. Griechische und Römische Mythologie.

sellschaft aufgenommen wurde. Mit der Reaktion dagegen im 17. und 18. Jahrhundert verlor auch der Olymp langsam wieder seine stehende Geltung in Dichtung und bildender Kunst. Goethe hat davon nur etwa Amor, Luna und die Musen in seiner Dichtung übrig behalten.

§ 26. Vorteile der klassischen Mythologie.

Der Gedanke, die antike Mythologie in der Dichtung durch die nordische als eine germanische und daher heimische*) zu ersetzen (wie er z. B. Klopstock sogar zur Umarbeitung seiner Oden veranlaßte**), kann in verschiedener Hinsicht nicht als ein glücklicher bezeichnet werden. Wir sehen ab von der ungleich größeren Reichhaltigkeit, Frische und Bestimmtheit der klassischen Mythologie Homers. Die nordische der Edda

*) Vergl. Sammlung Göschen Nr. 15. Deutsche Mythologie.

**) Man vergleiche (Wingolf 1. und 2. Fassung):

1) Wie Hebe kühn und jugendlich ungestüm,
Wie mit dem goldnen Köcher Latonas Sohn,
Unsterblich sing ich, meine Freunde
Feiernd in mächtigen Dithyramben.

Willst du zu Strophen werden, o Lied, oder
Ununterwürfig, Pindars Gesängen gleich,
Gleich Zeus' erhabnem trunkenen Sohne,
Frei aus der schaffenden Seele taumeln?

2) Wie Gna im Fluge, jugendlich ungestüm
Und stolz, als reichten mir aus Idunas Gold
Die Götter, sing ich meine Freunde
Feiernd in kühnerem Bardenliede.

Willst du zu Strophen werden, o Haingesang,
Willst du gesetzlos, Ossians Schwunge gleich,
Gleich Ullers Tanz auf Meerkrystalle,
Frei aus der Seele des Dichters schweben?

Was ist uns neben Hebe — „Gna"? Was neben Latonens Sohn Apolls „Idunens Gold"? Was „Uller" neben Zeus und Bacchus? und was schließlich „Ossians Schwung" neben Pindars Gesängen?

hat dafür ihre erhabenen und rührenden Züge und im ganzen eine gewisse eisige Unnahbarkeit, die sie besonders geeignet für die Verkörperung mancher Seiten des Göttlichen macht. Allein ihr fehlt die Voraussetzung der allgemeinen Kenntnis, wie sie bei der antiken durch die Schule und eine mehrere Jahrhunderte lange Bildungstradition doch nun einmal vorhanden ist. Es scheint auch nicht, daß dies nachgeholt werden kann. Dazu müßte zum wenigsten ein stärkeres nationales Interesse für Odhin und die Götter und Helden von Walhall in ihrer ausschließlich nordischen (skandinavischen) Erscheinungsform in Deutschland vorausgesetzt werden können. Die deutsche nationale Mythologie ist in der nordischen nicht gegeben. Die Beziehungen zu ihr zu vermuten, aus Ueberresten in Dichtung, Sage und Märchen zu erschließen, bleibt lediglich ein schwieriges Problem der mythologischen Wissenschaft.

Bei epischer oder dramatischer Vorführung einer vergangenen Lebens- und Kulturform wird der Dichter natürlich unter allen Umständen auch die betreffende (ägyptische, indische, iranische u. s. w.) Mythologie, und sei es selbst die entlegenste (wie etwa die mexikanische oder peruanische), handhaben müssen. Die Poetik kann hierbei höchstens vor Geschmacklosigkeiten warnen, zu denen die kritiklose Ausnutzung solcher Kulte mit fremden, zuweilen abenteuerlichen Namen verführen könnte. Etwas anderes aber ist es, wenn durch ausschließliche Bevorzugung solcher Stoffgebiete Mythologien Anspruch auf Festsetzung im poetischen Bewußtsein erheben. Darin nämlich besteht die ursprüngliche poetische Bedeutung der Mythologie. Wenn bei Homer Zeus grollend die ambrosischen Locken schüttelt oder die rosenfingrige Eos die Thore des Himmels öffnet, so verbinden sich damit für jede gebildete Anschauung unmittelbare Vorstellungen von Natureindrücken (des Donners, der Morgen-

röte). Nirgends so wie in der klassischen Dichtung steht die poetische Bedeutung der Mythologie vor ihrer religiösen so völlig im Vordergrund, daß man sich nicht wundern kann, wenn seit der Renaissance die Dichter sie auch in spezifisch religiösen Gedichten christlichen Inhalts ganz unbefangen anwenden (Sannazaros Epos über die Geburt der Jungfrau, aber in Ansätzen auch schon bei Dante und später bei Tasso). Hier finden wir das mythologische Bild in dichter Fühlung schon mit dem allgemein poetischen Bilde, dem Tropus (vom griechischen τρέπω wenden).

Kapitel 3. Vergleichung (Tropen).

§ 27. Psychologische Grundbedeutung des Gleichnisses.

Der Dichter beruhigt sich nicht bei dem bloßen Naturphänomen, wie es die äußere Wahrnehmung an die Hand giebt. Seine Anschauung ist sofort bereit, es auf ein Aehnliches oder Verwandtes in der Vorstellung zurückzuführen; es fällt ihm, wie man sagt, etwas dabei ein. In der mythologischen Anspielung nun giebt der Dichter der Phantasie eine Erklärung für die Wahrnehmung. Es donnert. Der Gott in den Wolken schüttelt sein erhabenes Haupt. Die Sonne geht auf. Eine göttliche Jungfrau mit rosig strahlenden Fingern öffnet ihr das Himmelsthor, hinter dem sie verborgen lag. In der poetischen Vergleichung begnügt sich der Dichter, die Eigenart der Erscheinung, des Vorgangs in ein möglichst helles Licht zu setzen. Die lebhafte Phantasie geht gleichsam mit ihm durch. Homerische Vergleichungen scheinen oft, unbekümmert um die Erzählung, in die sie eingeflochten werden, ihre eigenen Wege zu gehen, nur bemüht, ihren Vergleichungspunkt (tertium comparationis) ganz zu erschöpfen. Der Dichter spinnt sein Gleichnis aus. Menelaos gewahrt im

dritten Gesange der Ilias seinen Todfeind Paris. So sieht ein Löwe, ruft der Dichter, seine Beute, einen Hirsch oder einen Gemsbock voll Freude. Er stürzt sich auf ihn und verschlingt ihn begierig, mögen auch Hunde und Jäger ihn zu verscheuchen suchen. Hier führt den Dichter die freudige Begier in seinem Helden, der sich in Gedanken schon auf den Feind stürzt, sich in ihn gleichsam verbeißt, auf dies ausgeführte Bild vom hungrigen Löwen und der Jagd. (Ein schönes Beispiel auffallend lang abschweifenden Gleichnisses ist das von der weinenden Kriegsgefangenen, Odyssee VIII. 523 ff.)

Es ist der höchste Zweck des Gleichnisses, ein Unsinnliches zur lebendigen Anschauung zu bringen. In dieser Hinsicht haben wir ja auch ein evangelisches Wort vom Wert und Bedeutung der Gleichnisreden. Das Evangelium enthält höchst ausgeführte Gleichnisse, die selbst wieder ausgestaltet worden sind und das Motiv selbständiger Dichtungen durch die Jahrhunderte abgegeben haben (der Sämann, der Hausvater, die klugen und thörichten Jungfrauen, der verlorene Sohn).

§ 28. Metapher.

Die Ausführung des Gleichnisses dient als Beweis, wie natürlich und wohlbegründet die Vergleichung an sich in der poetischen Rede erscheint. Sie ist das Licht der Sprache überhaupt. Je höher die Rede sich schwingt, je energischer sie tönt, desto häufiger und stärker fallen die Reflexe. Das kurze vorübergehende Moment der Vergleichung sind wir seit Aristoteles (Poetik Kap. 21. Rhetorik III Kap. 11) gewohnt unter dem Repräsentativbegriff der Metapher (μεταφορά = Uebertragung) abzugrenzen. Die Metapher hält sich nämlich

nicht bei der Einführung der Vergleichung mit so wie, gleich als ob und dgl. auf. Sie setzt die vergleichbare Anschauung einfach zu oder für den verglichenen Gegenstand ein. Sie nennt das Auge die Sonne des Antlitzes oder spricht direkt von dem Auge des Himmels als von der Sonne.

§ 29. Arten des metaphorischen Ausdrucks.

Der Arten und Anwendungen des metaphorischen Ausdruckes können so viele sein, als es Verhältnisse und Beziehungen der Vergleichung giebt. Aristoteles hat (a. a. O.) deren vier Hauptklassen abgegrenzt (*ἢ ἀπὸ τοῦ γένους ἐπὶ εἶδος ἢ ἀπὸ τοῦ εἴδους ἐπὶ τὸ γένος ἢ ἀπὸ τοῦ εἴδους ἐπὶ εἶδος ἢ κατὰ ἀνάλογον*). Man muß seinen Ausdruck, der wie oft bei Aristoteles ziemlich sorglos die richtige logische Unterscheidung wiederspiegelt, nach seinen Beispielen so verstehen.

Es erfolgt Uebertragung:

1) Vom Besonderen auf das Allgemeine (induktiv). Beispiel: Das Schiff steht statt liegt vor Anker. Man gebraucht die allgemeine Anschauung des Stehens für die besondere des Ankerns. Hier ist die Wurzel der Allegorie: Die Wolken träufeln Segen (statt Regen). Die Strafe hinkt dem Verbrecher nach (für den endlichen Rächer). Es reihen sich an das allgemeine Beiwort (Pelide = Achill, Mäonide = Homer, der Alte vom Sachsenwalde = Bismarck, Sieger von Cannae = Hannibal) und der Ehrenname (Pater patriae auf Cicero, Liebe und Wonne des Menschengeschlechts auf Titus, der „geliebte Heldenkaiser", der „große Schweiger", der „eiserne Kanzler").
2) Vom Allgemeinen aufs Besondere (deduktiv). Beispiel: Wohl

zehntausend edle Thaten vollbrachte Odysseus. Statt der allgemeinen Anschauung sehr viele, unzählbare die besondere Zahl zehntausend (schwaches Beispiel, weil dem Griechen μυρίον an und für sich eine unbestimmte Vielheit bedeutete). Hierher gehört die wichtige symbolische Metapher: „Lorbeeren ernten" für Ruhm gewinnen, Palme (des Siegs), Oelzweig (des Friedens). Ferner der sogenannte Typus: Ein Catilina für einen entarteten, frivolen Unruhestifter, Xanthippe für ein zänkisches Weib, ein Nero für einen grausamen Despoten, Babel für eine verderbte, sittenlose Stadt.

3) Vom Besonderen aufs Besondere (comparativ). Beispiel: Mit dem Erz (Schwert) die Seele schöpfend. Die besondere Vorstellung des Schöpfens für die des Schneidens. Man achte hiebei besonders auf die Spezialisierung der besonderen Vorstellung: „Die Knochen des pommerschen Grenadiers für etwas opfern" (statt das Mark des Landes).

4) Von einem Verhältnis auf ein anderes (analogisch). Beispiel: Das Greisenalter verhält sich zum Leben wie der Abend zum Tage. Man setzt nun das Greisenalter des Tages oder den Abend des Lebens, je ein Verhältnis für das andere ein. Das analogische Verhältnis kann ganz materiell gedacht sein: Die Aue prangt im Schmucke; die Rosen auf den Wangen; der Schweiß des Landmanns für den Ertrag des Bodens.

§ 30. Möglichkeit der Vergleichung.

Die letzte Kategorie nennt Aristoteles die analogische im besonderen, obwohl Analogie (Uebereinstimmung) als Mög-

lichkeit der Vergleichung überhaupt bei allen Arten der Metapher vorauszusetzen ist. Wo diese Möglichkeit der Vergleichung, die Analogie, fehlt oder nur schwer entdeckt werden kann oder gestört wird, da spricht man von falschem Gebrauch des Gleichnisses, der Metapher (Katachrese), falschen oder unrichtig durchgeführten Bildern („Wermuth in Wunden träufeln", „Laß nicht des Neides Zügel umnebeln Deinen Geist"). Es betrifft aber jene letzte Klasse des Aristoteles die Vergleichbarkeit des reinen Verhältnisses. Dafür ward es ihm schwer, in der Terminologie seiner Sprache ein anderes Wort zu finden, als gerade das allgemeinste, das er seiner Definition von vorn herein hätte zu Grunde legen sollen. Daher sichert er sich denn auch bei dieser seiner letzten Kategorie des metaphorischen Ausdruckes durch eine lange Ausführung und mehrere Beispiele.

§ 31. Grammatische Lehre von den Tropen.

Es erübrigt, darauf einzugehen, wie im Anschluß an Aristoteles Rhetoriker und Grammatiker nun versucht haben, die Lehre von den Tropen auszubauen. Sie wollen wie so oft klassifizieren, bevor sie untersucht und geschieden haben. Daher jene öde Reihe starrer Bezeichnungen, mit denen sich die Poetik schleppt und, indem sie sich damit auseinanderzusetzen sucht, den Lernenden verwirrt. Nichtssagende Flachheiten wie „Metonymie" (Namenvertauschung!); eine bare Hülflosigkeit wie die „Synekdoche" (Mitbegreifung); Vermengung der materiellen in die formale Unterscheidung wie bei der „Personifikation" (die allgemein z. B. in der Kindersprache übliche allegorische Beseelung lebloser, vernunftloser, ja rein abstrakter Dinge: Frau Sonne, Frau Nachtigall, Frau Welt vgl. Mythologie § 25): all dies ungeschickte Hand-

werkszeug kann das innere Verständnis der in den Bildern lebenden poetischen Anschauungskraft wenig fördern. Es kommt nicht darauf an, besondere Benennungen für die Einzelheiten dieses Anschauungslebens zu schaffen (wo man so leicht wohl kein Ende finden dürfte), als den Vorgängen im ganzen nachzugehen und sie zu erklären.

Hiezu aber reicht es nicht aus, daß man beobachtet, wie sich die poetischen Wendungen gleichsam auf der Oberfläche der Sprache bilden. Es gilt, von unten auf Sprachschöpfung und Sprachgestaltung zu verfolgen, um zu erkennen, daß das poetische Bild keineswegs bloß als äußerlicher künstlicher Schmuck auf den Sprachbaum aufgepfropft wird, sondern dessen eigentümliches, natürliches Erzeugnis darstellt. Sehr wohl giebt Fr. Th. Vischer (Aesth. III. 1221) zu „bedenken, daß, was vom prosaischen Standpunkte bloß anhängender Schmuck, vom poetischen wesentliche Anschauung des im Worte erstarrten Bildes ist."

§ 32. Das Beiwort (Epitheton).

Was man daher im Gegensatz zu den poetischen Tropen im Sinne der Grammatik und Rhetorik als Figuren bezeichnet, muß durchweg in Beziehung auf sie als ihre wesentliche Voraussetzung aufgefaßt werden. Die ursprünglichste aller Figuren, das einfache Beiwort (Epitheton, griech. = Zugesetztes), vertritt jetzt auf der Grundlage der ausgebildeten Sprache genau dasselbe, was vor aller Sprache das Wort an und für sich bedeutete: nämlich die unterscheidende Bezeichnung eines Dinges, ebensowie die einfache Umschreibung (gr. Periphrasis) die unterscheidende Bezeichnung eines Vorgangs. Darum finden wir auch in jenen poetischen Urkunden aus der menschlichen Urzeit noch durchweg das stehende

Beiwort im Gebrauch, von den Grammatikern ganz unangemessen als epitheton ornans (schmückendes Beiwort) aufgefaßt. Denn es ist eben keineswegs zufälliger Schmuck der Rede, sondern eine ganz bestimmte anschauliche Unterscheidung, die damit bezweckt wird, wenn Homer stets vom „fußschnellen Achilleus", vom „listenreichen Odysseus", vom „gereniſchen reisigen Nestor" spricht; wenn die Bibel statt des einfachen Ausdrucks „und Gott sprach" immer ausführt: „Und Gott segnete und sprach", „er vertrieb sie und stieß sie aus", „er schlug und schmähte sie", „er antwortete und sprach", was ja Homer ganz genau so formuliert:

„τὸν δ' ἀπαμειβόμενος προσέφη —"

§ 33. Grammatische Grundfunktionen des Wortes in poetischer Verwendung.

Das Beiwort, die Wurzel des poetischen Vergleiches, führt also unmittelbar auf das Wort selbst, den Baugrund der Sprache, und zwar ganz folgerichtig auf das Wort in seinen beiden grammatischen Grundfunktionen als Substantiv und als Verbum. Die poetische Sprache zeigt darin schon ihre unmittelbare Fühlung mit der Sprachschöpfung, daß sie diese lebendigen Triebkräfte der Sprache möglichst zur Geltung bringt gegenüber den übrigen erst durch immer schärfere und feinere Abstraktion aus ihnen gewonnenen Redeteilen, den Vertretern des Urteils und der reinen Kategorien des Denkens. Die poetische Sprache umgeht also, ganz verschieden von der Sprache der Konvention, Partikeln, Umstands- und Verhältniswörter in ihrem trockenen, verallgemeinernden Gebrauch. Sie hilft sich lieber mit einer gegenständlichen Beschreibung, einer sinnlichen Umschreibung, einem entschiedenen Zusatz. Sie vermeidet aus diesem Grunde die

hypothetiſchen Formen des Zeitworts in ihrem Abhängigkeitsverhältnis von unterordnenden Konjunktionen und zieht die abrupte Einführung des abhängigen Verbums vor. Nicht: „ich ſage, daß ich es gethan habe“ ſondern „ich ſag', ich hab's gethan“. Nur aus dieſem Grunde vermeidet ſie das Hilfsverb in ſeiner rein kategoriſchen Verwendung in der Konjugation. Nur darum giebt ſie die damit gebildeten Formen des Perfekts, des Paſſivs gern verkürzt mit der Ellipſe des Hilfsverbs oder in ſinnlicher Verſtärkung durch ein ſelbſtändiges Verb. „Was ich verbrochen“ nicht: „was ich verbrochen habe“. „Verſunken und vergeſſen!“ nicht „er iſt verſunken und vergeſſen“, „ihr liegt verödet“ ſtatt „ihr ſeid verödet“.

Nur aus dieſem Grunde (der poetiſchen Naivität und keineswegs des Purismus) wirkt in der poetiſchen Sprache das Fremdwort ſtörend. Denn es iſt ihr nicht gemäß, nicht etwa aus exkluſiv nationalen, ſondern aus allgemein menſchlichen, natürlichen Gründen. Das Fremdwort gehört ſeinem Zwecke (der internationalen wiſſenſchaftlichen und Verkehrsverſtändigung) nach lediglich der Sphäre der überlegenen Vernunft und praktiſchen Verſtandesbethätigung an. Poeſie aber iſt Sprache des Herzens. Darum wirkt es aus doppelten Gründen abgeſchmackt, wenn etwa ein Dichter ſeinen Helden von dem „Holokauſt (Brennſpiegel) der Augen“ ſeiner Angebeteten ſprechen läßt. Die deutſchen Klaſſiker (namentlich gerade Goethe und Schiller), als Gelehrte (Aeſthetiker, Hiſtoriker, Theologen, Naturforſcher) von unbegrenzter, dem Purismus gefliſſentlich Hohn ſprechender Freiheit im Gebrauch der Fremdwörter, haben ſie in ihrer Dichtung, zumal der in gebundener Rede, je höher und inniger ſie wird, deſto ausſchließlicher vermieden. Puriſten pflegen es umgekehrt zu

machen. Doch bedenke man auch hier die Freiheit, die besondere (abstrakte und historische) Gedankengänge, namentlich bei philosophischen und mythologischen Vorwürfen, im gelegentlichen entschiedenen Gebrauch repräsentativer Fremdwörter (Ideal u. dgl. bei Schiller) nötig machen. Die Romanen haben hierin durch die Stammesverwandtschaft ihrer Sprachen mit der internationalen Vermittlerin des gelehrten Fremdworts, der lateinischen Sprache, einen natürlich begründeten größeren Spielraum. (Vgl. besonders Dantes philosophisch-theologische Dichtung.)

Kapitel 4. Sprachbewegung.

(Figuren.)

§ 34. Der poetische Satz.

Ebenso wie im Ausdruck an und für sich sehen wir in seiner Aneinanderreihung im Satze die poetische Sprache stets darauf bedacht, mit dem ursprünglichen Leben und Empfinden, welches ihre Formen schuf, in genauester Fühlung zu bleiben. Im geordneten Satze kommt der Ausdruck in Bewegung, die Sprache in Fluß. Besondere Formen dieser Sprachbewegung sind es nun, welche die alten Grammatiker, mit Beziehung auf die geordneten Formen der thatsächlichen körperlichen Bewegung (im Tanze) hier ganz treffend, als Figuren bezeichnet haben. Nur daß sie auch hier im Aussondern und Bezeichnen ihres richtig begriffenen Vorwurfs sehr unglücklich verfahren sind. Das Ergebnis davon ist die lächerliche Verwirrung, die in dem Schwalle „grammatischer und rhetorischer Wort- und Sinnfiguren" der poetischen Kompendien herrscht.

§ 35. Allgemeine Bedeutung der Figuration für die Rede.

Zunächst muß man die dadurch leicht bewirkte Schulmeinung überwinden, als handle es sich hier um außerordent-

liche Kunststücke, die nur vom Poeten oder Redner exekutiert werden. Wie man sich leicht bei Durchmusterung dieses ganzen, stellenweise recht seltsamen Registers überzeugen wird, giebt es keine Figur, die nicht im gewöhnlichen Sprachverkehr unter ihren gegebenen Bedingungen vorkäme. Manche Verkehrssprachen bevorzugen und pflegen bekanntlich gewisse Redefiguren, wie die der Studenten die Hyperbel, die der Juden die Frageform (interrogatio), die der Diplomaten die Litotes u. s. w. Die kunstmäßige Rede thut nichts weiter, als daß sie diese von allen geübten Redeformen nach ihrer ursprünglich gedachten Wirkung, an rechter Stelle und in der geeigneten Mischung anbringt. Gleichgiltig oder gar unrichtig angebracht, ergeben sie Stillosigkeit oder Galimatias, wie wir beides gegenwärtig in unserer Zeitungslitteratur genugsam beobachten können, einseitig bevorzugt, Manier.

Beim Versuche, sich unter den Redefiguren zu orientieren, halte man fest, daß es sich nur darum handeln kann, entweder die Sprachbewegung zu variieren, sie zu beschleunigen und aufzuhalten, zu steigern und hinabzuleiten, zu entfesseln und festzusetzen, oder ihre einzelnen Ruhepunkte zu fixieren, wie man das ja ganz analog ausdrückt: zu pointieren.

§ 36. Festsetzende (pointierende) Figuren.

Dem letzteren Zweck dienen in diesem Verstande auch die Tropen, und die meisten der hierhergestellten Figuren sind auch thatsächlich nichts anderes als Tropen, die nur in ihrer Beziehung auf den Inhalt unter eine ganz bestimmte Rubrik gebracht werden können. So enthält eben die schon berührte Hyperbel eine fühlbare Uebertreibung des bezeichneten verglichenen Verhältnisses. Zu ihr gehört daher jedes eigentliche Schimpfwort, zumal der in der hyperbolischen Sprache be-

liebte Tiervergleich. Der Tiervergleich der Urpoesie gehört nicht hierher. Er ist reiner Tropus. Denn wenn Homer und die Bibel ihre Helden mit Ochsen und Eseln, die Araber mit Kamelen, die Beden mit Elefanten vergleichen, so beabsichtigen sie etwas anderes, als wenn der Student Ochs, Esel, Kamel oder Elefant zur Vergleichung heranzieht. Das steht dann vielmehr hyperbolisch als bloße Redefigur für einen hohen, unmenschlich scheinenden Grad von Dummheit, Störrigkeit, Schwerfälligkeit, schimpflichen Eigenschaften.

Die Litotes (griech. = Schlichtheit, Einfachheit) will ganz im Gegensatz dazu nicht alles sagen, was eigentlich gesagt werden müßte. Sie sagt lieber „nicht gut", wo eigentlich „schlecht" zu sagen wäre, sie sagt lieber „ich bin nicht dieser Ansicht" statt „ich bestreite das". Wenn man also eine Figur der Negation (Verneinung) einführen will, so ist sie nur die Grundlage, die eigentliche Voraussetzung der Litotes, die als solche eine spät, erst im Zustande der Ueberfeinerung in die Sprache eintretende Redefigur sein wird. Den höchsten Grad von Feinheit erreicht die Litotes, wenn sie in der Abschwächung der Meinungsäußerung bis zum graden Gegenteil dessen fortschreitet, was eigentlich gesagt werden müßte. Dann wird sie Ironie (griech. wohl zum Stamme ER gehörig vgl. unser „etwas so sagen") und liegt das, was eigentlich zu sagen wäre, recht offenbar, wie man wohl sagt: schreiend zu Tage, so nennt man die Ironie Sarkasmus (vom griech. σάρξ Fleisch, σαρκάζω zerfleischen, in die Lippen beißen [nämlich zu einer höhnischen Bemerkung] vgl. unser „ätzender" Hohn). Die Ironie scheint ganz Kulturprodukt, sie kennzeichnet bekanntlich eine so überfeinerte Litteraturrichtung wie die Romantik, erschien aber auch bedeutsam im Munde des Sokrates an der großen Wende des Altertums,

da die alte Naturreligion in der Oeffentlichkeit ihren ersten Stoß erhielt. Nichtsdestoweniger ist die Ironie keiner Menschen- und Gesellschaftsschicht völlig fremd. Die Sprache ist ein so durchsichtiger Schleier, daß Ironie unter gegebenen Voraussetzungen sofort und genau verstanden wird. Grade der Natur nahe Völker (Bergbewohner, Alpenvölker) üben sie mit Vorliebe (utzen, schrauben, frotzeln u. s. w.). Bezeichnet man Individuen und Völker dadurch gerade als natürlich, daß man sagt, sie verstehen die Ironie nicht (wie die Pommern), so ist es meist wieder Ironie.

§ 37. Emphase.

Will man ein Repräsentativform aller dieser pointierenden Redefiguren, so hat man sie in der Emphase (griechisch = Andeutung, Hinweisung). Ihr Begriff ist erschöpft in unserem Ausdruck „etwas mit Bedeutung sagen". Die bekannte Phrase „sei ein Mann", zu einem Manne gesagt, wäre sinnlos, wenn wir nicht gerade aus dem Nachdrucke, mit dem sie gesagt wird, sofort die besondere Bedeutung schlöffen, die hier dem Worte „Mann" beigelegt wird, nämlich den Inbegriff desjenigen, was den Mann als solchen (vor dem Knaben, dem Greise, dem Weibe) auszeichnet, was ihm ziemt.

Es ist der Inhalt eines Wortes, im Unterschied von seiner gewöhnlichen, lediglich bezeichnenden Aufgabe, der hier wieder durchbricht. Das Wort wird gleichsam noch einmal geboren, indem es nach dem grammatischen Ausdruck „im prägnanten (lat. eig. schwangeren, trächtigen) Sinne" auftritt. So kann man nun alle pointierenden Redefiguren emphatisch nennen. Denn alle legen Nachdruck auf den Inhalt eines bestimmten Wortes im Fluße der Rede.

Das sogenannte historische (besser: absolute) Praesens z. B. verdankt seine Bedeutung als Redefigur lediglich dem emphatischen Vermögen. Durch dieses nämlich wird es seiner Rolle als bloße Bezeichnung einer Verbalform (als charakterisiertes Tempus) entkleidet und in die ursprüngliche absolute (aoristische) Vertretung aller Verbalform wieder eingesetzt, aus der, wie die Geschichte der Sprache lehrt, alle Tempora und Modi durch sogenannte Differenzierung abzweigten. Also in einer Schilderung: „Der Feind bricht herein. Entsetzen ergreift die Bewohner." Oder imperativisch: „Du thust's!" statt „thu's!" Oder inchoativisch futurisch: er thut's!" statt „er ist im Begriffe es zu thun, er wird es thun!" Negativisch (in ironischer, höhnischer Wendung): „Der thut's!" d. h. „er thut es eben nicht, wird es nicht thun, es fällt ihm nicht ein, es zu thun." Ganz ähnlich ist es mit der Anwendung des Singulars für den Plural bei kategorischer und genereller Bezeichnung (besonders in der lateinischen Sprache): „Der Soldat, der Römer" für „die Soldaten, die Römer."

Als unmittelbar zur Emphase im engeren Sinne gehörig wird man aber schon nach dem bloßen Gehör diejenigen Redefiguren empfinden, welche zwei oder mehr Worte in gegensätzliche oder allgemein rückwirkende Beziehung zu einander setzen. Also Anthitese, Oxymoron, Paradoxon sowie Klimax und Stichomythien. Hier soll nämlich überall die emphatische Hervorhebung des einen dazu dienen, das andere recht nach seinen besonderen Bezügen hervortreten zu lassen. Also: „Du lachst; Ich weine (d. h. du bist im Stande, bist so grausam, so fühllos, zu lachen . . .) Beredtes Schweigen" (kein gewöhnliches Schweigen, sondern ein Verstummen aus Gründen, die für sich selber sprechen). Noch ein solcher

Sieg (der nämlich keiner ist), und ich bin verloren!" „Ich kam, sah und siegte", eine ungeheure Steigerung bloß durch Emphase. Die Stichomythien, in denen das Wort dramatisch zwischen Unterrednern wie ein Ball hin- und hergeworfen wird, bedienen sich aller dieser Arten von Emphasen behufs angelegentlicher Erörterung des jeweiligen Wortbegriffs. Uebermaß der Emphase, die so schließlich alles Nachdrucks beraubt, abgestumpft wird, dies allein ist es, was die Häufung solcher Redefiguren (concetti, quibbles) z. B. im poetischen Modeton gewisser Zeiten (Marinismus*), Euphuismus**), Kultismus***) so abgeschmackt erscheinen läßt. Denn was kann es abgeschmackteres geben, als einen Zweck durch eben die Mittel zu hintertreiben, durch die man ihn erreichen will?

§ 38. Sentenz.

Schließlich sei noch bemerkt, daß, die sogenannte Sentenz (sinnreicher Ausspruch) zu den Redefiguren zu rechnen, wie eine gewisse Sorte Poetik pflegt, durchaus keinen Sinn hat. Denn wenn auch im einzelnen Worte der Sinn besonders auffällig angebracht werden kann, so versteht es sich eigentlich von selbst, daß das Ganze der Rede immer „sinnreich" sei. Andernfalls würde der werte Poet besser schweigen. Was man in der theoretischen Sprache Sentenzen nennt, stellt keine Redefigur dar, sondern allgemeine, aus dem poetischen Vorgang abstrahierte Gedanken, welche die thatsächlichen Ausführungen des Dichters oder seiner poetischen Personen durchsetzen.

*) Nach dem italienischen Dichter Giambattista Marini (1589—1625).

**) Nach dem Roman des Engländers John Lyly: „Euphues. The Anatomie of Wit" (1578). Neudruck, Heilbronn 1887.

***) Nach dem estilo culto der Spanier (Gongora 1591—1627).

§ 39. Bewegungsfiguren.

Die Bewegungsfiguren werden es zum Unterschied von den feststetzenden nicht mit den Wörtern selbst, sondern mit der Wortfügung zu thun haben. Diese kann durch die bloße Weglassung oder Häufung der Bindewörter in ihrer Wirkung schon merklich variirt werden. Erstere, das Asyndeton, erzeugt den Eindruck einer lebhaften Beschleunigung („alles rennet, rettet, flüchtet"), letztere, das Polysyndeton, den einer ungemeinen Macht der Bewegung („und es wallet und siedet und brauset und zischt"). Eine besondere Energie der Bewegung wird es auch sein müssen, die im stande ist, die gewöhnliche Folge der Wortfügung ganz zu verändern (Inversion). „Nach Korinthus von Athen gezogen kam ein Jüngling" (Goethe: Braut von Korinth); „Wasserholen geht die reine, schöne Frau des hohen Brahmen", „Edel sind wir nicht zu nennen", „Mich nun hast du ihrem Körper eingeimpft" . . . (Derf.: Parialegende).

An der großen Freiheit der Wortfügung, welche sich in Folge der größeren Bestimmtheit ihrer Flexionsformen noch die alten Sprachen überall erlauben dürfen, hat in den unseren nur noch die poetische Sprache Anteil. Für gewöhnlich macht die Erleichterung der Uebersicht und des raschen Verständnisses bei der mangelnden Flexionsunterscheidung eine um so strengere Syntax notwendig (besonders im Französischen). Die poetische Sprache nun ist durch ihre größere Anschaulichkeit und Eindringlichkeit in der Lage, weit weniger Umstände mit ihrer Wortführung zu machen. Sie schickt die Begründung, die näheren Umstände der eigentlichen Aussage, das abhängige Wort den regierenden voraus und dergleichen. Wenn sie auch im Ein- und Durcheinanderschieben abhängiger

Worte nicht mehr die Freiheit hat, wie bei den durch sich selbst kenntlichen Flexionen der alten Sprachen, so sind Einschaltungen (Parentheſen) von Ausrufen, Anreden und Zwiſchenbemerkungen (à part) ihr ganz gemäß und viel natürlicher als der ſtrengen Proſa, wo die Parentheſe eher einen ſteifen, ſchwerfälligen, unbehilflichen Eindruck hervorruft. Saladin (in Leſſings Nathan V letzter Auftritt):

Und wenn er dich verſchmäht, dir's je vergißt,
Wie ungleich mehr in dieſem Schritte du
Für ihn gethan, als er für dich . . . Was hat
Er denn für dich gethan? Ein wenig ſich
Beräuchern laſſen! iſt was Rechts! — ſo hat
Er meines Bruders, meines Aſſads, nichts!

Das macht, daß das Gewand der poetiſchen Rede gleichſam leichter, luftiger iſt, als das der Proſa, viel raſcher, flüchtiger und dabei tiefere Falten zu werfen vermag, im Ganzen nachgiebiger gegen jede Art von Drapierung erſcheint.

Demgemäß liegen ihr auch die Formen der ſtrengen grammatiſchen Inverſion, alſo namentlich der Frage (interrogatio), viel näher. Sie greift ohne viele Umſtände dazu, wenn ſie auch keine Antwort erwartet und erwarten kann (rhetoriſche Frage); ſie fingiert ein Frage- und Antwortſpiel (Dialogismus) im Sprechenden ſelbſt und erzeugt durch dies alles jene eigentümliche Spannung, jene lebhafte Anteilnahme am Thema, die z. B. Leſſings Stil durch dies Kunſtmittel den trockenſten Gegenſtänden zu gute kommen zu laſſen wußte.*) „Herr Klotz ſoll mich eines unverzeihlichen Fehlers ... überwieſen haben.... Mich eines Fehlers?

*) Vergl. Sammlung Göſchen Nr. 9. Leſſings antiquar. und epigrammat. Abhandlungen. S. 8.

Das kann sehr leicht sein. Aber eines unverzeihlichen, das sollte mir leid thun. . . Denn es wäre ja doch nur ein Fehler. . . Aber . . worin bestand er denn nun, dieser unverzeihliche Fehler?" Oder*) „Sie? Herr Pastor — der Sie diesen ehrlichen Mann mit Steinen verfolgen? . . Und warum? Weil dieser ehrliche Mann zugleich den schriftlich gegebenen Rat eines ungenannten Baumeisters, das Gebäude lieber ganz abzutragen — gebilligt? unterstützt? ausführen wollen? auszuführen angefangen? Nicht doch! — nur nicht unterschlagen zu dürfen geglaubt." Aus dem gleichen Grunde scheinen ihr Störungen und Unterbrechungen der regelmäßigen Wortfolge, Auslassen von Wörtern und Satzteilen (Ellipsen), Verschweigen von Abschlüssen (Aposiopesen) nicht nur zulässig, sondern erwünscht, um gerade dadurch ihr Publikum zur Selbstergänzung zu zwingen, es rascher mit sich fortzureißen. (Virgils „quos ego" —! euch werd' ich —!) Die poetische Sprache pocht hier gleichsam auf die Macht, die sie auf den Hörer ausübt. Wir sehen ihr aus diesem Grunde sogar die mangelhafte (ja falsche) Ausgestaltung der Satzfolge (Konstruktion) unbedenklich nach, die wir dem strengen Prosaiker als ein Zeichen von Nachlässigkeit der Gedankenformung (Anakoluthie) sehr verübeln würden.

§ 40. Klangfiguren.

Es entstünde nun die Frage, in welche der beiden Klassen jene Art Figuren einzureihen wäre, in denen rein durch den Wortklang eine Einwirkung auf die Sprachbewegung erzielt wird. Zählen sie zu den pointierenden oder den bewegenden Figuren? Sie stellen sich zu den pointierenden, wenn sie wie das κατ' ἐξοχήν sogenannte Wortspiel (Annominatio griech.

*) Vergl. Sammlung Göschen Nr. 7. Lessings Prosa. Seite 140.

Paronomasia) und der darauf gegründete Witz einen Punkt der Rede besonders markieren. „Das römische Reich, daß Gott erbarm! — Sollte jetzt heißen römisch Arm, — der Rheinstrom ist worden zu einem Peinstrom — die Bistümer sind verwandelt in Wüsttümer . . .“ (Kapuzinerpredigt aus Schillers „Wallenstein“ in der wortspielenden Manier des Wiener Paters Abraham a Sancta Clara). Sie treten aber wiederum zu den bewegenden, indem sie bloß durch Wiederholung der reinen Wortfügung anregen. Repräsentativform dafür ist die Anaphora (griech. Zurückführen nämlich desselben Wortes), die je nach der Stellung in Satz und Vers eine Menge Unterarten zuläßt, deren Aufzählung mit ihren grammatischen Titulaturen wir dem Leser ersparen. Also: „Das Wasser rauscht, das Wasser schwoll“; „so gleicht kein Ei dem andern, kein Stern dem andern nicht“ (Mörike) und so in vielen Variationen. Die eigentümliche Doppelstellung dieser Art von Figuren ist nun keineswegs zufällig. Sie findet ihre Begründung darin, daß die bloße Klangform im Wort eben schon etwas bedeutet, was über den Sinn und die Sinnfügung in der Sprache hinausgreift in das melodische Gebiet. Alle Onomatopoesie d. i. Verwendung der Wortklänge zu bestimmten musikalischen Wirkungen, wie sie namentlich in der Schäferpoesie des 17. Jh. bis ins Kindische und Lächerliche getrieben wurde, kann kaum noch zu den Figuren gerechnet werden, die nach unserer Definition besondere Formen der Sprachbewegung selbst darstellen. („Quaken und kaken, girren und kirren, dadern und schnadern, lispeln und wispeln“, „nudelnde wudelnde Wässerlein“, „tirilierende Vöglein“; ja in unserer Zeit rein als Interjektion: „wagalawela“ „hojotoho!“) Sie fällt vielmehr bereits in das Bereich jenes Kunstmittels,

welches als der ſelbſtändige Träger der poetiſchen Sprachbewegung von der muſikaliſchen Seite her ſich der Sprache zugeſellt: in das Bereich des Verſes.

III. Aeußere (muſikaliſche) Mittel der Dichtung als Kunſt.

Litteratur.

Scriptores metrici graeci ed. Weſtphal. Antiquae musicae autores ed. Meibomius. Grammatici latini ed. Keil. Ueber antik. Metrik Auguſt Apel. Lpzg. 1815. 17, Gotfried Hermann (Elementa doctrinae metricae 1816), Wilh. Chriſt (Metrik der Griechen und Römer 2. A. 1879), Roßbach, Weſtphal und Gleditſch. Lzg. 1885. 89. Karl Lachmann, Ueber Althochdeutſche Betonung und Verskunſt (Berliner Akademie 1832. 34. Klein. Schrift. I 358—406. Ed. Sievers (Altgerman. Metrik) und Herm. Paul (Deutſche Metrik) in des letzteren Grundriß der germ. Philol. II 1. 9. Abſchnitt (1893). K Phil. Moritz, Verſuch einer deutſchen Proſodie. Berl. 1786. Fr. Aug. Wolf, Ueber ein Wort Friedrich's II. von deutſcher Verskunſt. Berl. 1811. Joh. Minkwitz, Lehrbuch der deutſchen Proſodik und Metrik. Lzg. 1843. Mor. Hauptmann, Natur der Harmonik und Metrik. Lzg. 1853. Roderich Benedix, Das Weſen des deutſchen Rhythmus. Lzg. 1862. Rud. Weſtphal, Theorie der neuhochdeutſchen Metrik. Jena 1870. Rud. Gottſchall, Poetik, Die Dichtkunſt und ihre Technik. 2. A. 1870. Ernſt Brücke, Die phyſiologiſchen Grundlagen der nhd. Verskunſt. Wien 1871. R. Aßmus, Die äußere Form der nhd. Verskunſt. Lzg. 1882. Aug. Schmeckebier, Deutſche Verslehre. Berl. 1886. Jakob Minor, neuhochdeutſche Metrik (umfaſſendes Handbuch). Straßburg 1893. W. Wackernagel, Geſchichte des deutſchen Hexameters und Pentameters bis auf Klopſtock. Berl. 1831. (Kl Schr. II). F. Wolf, Ueber die Lais, Sequenzen u. Leiche. Heidelb. 1841. Wilh. Grimm, zur Geſchichte des Reims. Berl. 1852. 4°. (Kl. Schr. IV.) Fr. Zarncke, Ueber den fünffüßigen Jambus. Lzg. 1865. Aug. Sauer, Ueber den fünffüßigen Jambus vor Leſſings Nathan. Wien 1878. H. Welti, Geſchichte des Sonetts in der deutſchen Dichtung. Lpzg. 1884. A. Ehrenfeld, Studien z. Theorie des Reims. Zürich 1897.

Kapitel 1. Metrik.

§ 41. Allgemeine Begründung der metrischen Form.

Vers sowohl als Reim, die beiden musikalischen Hilfen der poetischen Sprache, sind in den Figuren so vorbereitet, daß man darin den stetigen Uebergang vom poetischen Inhalt zur poetischen Form genau verfolgen kann. Anaphora und Annomination — regelmäßige und gleichartige Wiederholung des Wortklanges im Dienste des Wortsinnes — hier haben wir fühlbar die Momente, an denen als geforderte Ergänzung die ganze sonst so unvermittelt und beziehungslos auftretende Maschinerie der Verstechnik einsetzt. Man muß sich immer gegenwärtig halten, daß der musikalische Schmuck der poetischen Rede nicht etwa als etwas Gegebenes der Musik entlehnt ist. Denn als der erste Vers sich bildete — wo war da die Musik? Sondern umgekehrt: am Verse und durch den Vers hat sich Musik gebildet; die Kunst des reinen Klanges ist am Sinn erblüht, und in seinem Dienste haben sich jene vielgestaltigen Ordnungen des Klanges auseinandergelegt, die uns jetzt, der ursprünglichen Tönung baar, als unverständliche Künsteleien eines launenhaften Wortfügungstriebes in zahllosen dürren Schemen die Metrik überliefert.

Es gilt also festzuhalten, daß auch die strenge kunstmäßige Wortfügung in festen, metrischen Gebilden vom Wortsinn ursprünglich nicht zu trennen ist. Das rein musikalische Element, das hier hinzukommt, ist der Takt. Der Takt ist der rhythmische Träger einer Bewegung, zunächst der körperlichen im Tanze, Marsche. Das wiederkehrende Zeitmaß beschwingt die Bewegung, die sich danach richtet, macht sie leichter und dauerhafter. Die Gründe führen weit und liegen tief. Die Thatsache spricht für sich selbst. Dadurch nun,

daß Sprache eine Bewegung iſt, ſucht ſie am Takt teilzunehmen. Das Lied und ſeine ſprachliche Unterlage iſt gleichſam ein Tanz der menſchlichen Kehle.

§ 42. Vers.

Vers iſt ein lateiniſches Wort (versus) und entſpricht unſerm Worte „Wendung“. Aus der naheliegenden etymologiſchen Erklärung des Grundwortes der metriſchen Kunſt braucht man jedoch nicht gleich bündig zu ſchließen, daß aller Vers und mit ihm jede Poeſie vom Tanzlied den Ausgang genommen habe. Es liegt wie geſagt in der Sprachbewegung als ſolcher die Tendenz, auf den Takt als ihren beſchwingenden Träger hinzuſteuern. Recht naiv offenbart ſich dies in der ſehr alten, urſprünglichen, ſpäter vielleicht mit Abſicht auf dieſem Standpunkt verharrenden heiligen Poeſie der Bibel. Hier äußert ſich das innere Streben nach der Gleichreihigkeit des Takts, wenigſtens in dem erſten Anſatz zur Gegenüberſtellung je zweier zeitlich begrenzter Glieder (Parallelismus). In dieſer Weiſe haben wir uns nun den Anſatz aller Metrik zu denken: nicht alſo, daß von ſtreng gleichmäßigen Einzelgliedern (Schritten) der Vers aufgebaut wurde, ſondern ſo, daß in parallele Reihen die gleiche Gliederung immer mehr hineingebaut ward. Daß nun auf dieſem Wege der zur Begleitung durch das Lied einladende Tanz mit ſeinem Gleichſchritt den Ausbau der Gliederung begünſtigt haben wird, liegt zu Tage. Man denke an die große Bedeutung der choriſchen (Reigen-) Poeſie bei dem wie für alle Kunſt, ſo auch für die Metrik wichtigſten Volke, den Griechen.

§ 43. Metrik und Rhythmik.

Wir ſprechen nach griechiſchem Gebrauch noch von Metrik (Meßkunſt) als dem Prinzip der Verskunſt, obwohl man im

Deutschen durch die gröbere Natur der Sprache gezwungen, nur mehr im allgemeinen auf bloße dynamische Rhythmik (Taktierung nach Stärke und Schwäche*) eine Verskunst gründen könnte. Wir können lediglich nach dem Wechsel der betonten und unbetonten, stärker und schwächer betonten Wortsilben die Gliederung der Takte, guten und schlechten Taktteil (nach „Hebung und Senkung“ der Stimmkraft **) bestimmen. Die Griechen und ihre Schüler, die Lateiner, besaßen in der feinen Unterscheidung von langen und kurzen Silben in ihren Sprachen die Mittel, die Takte viel wechselvoller mit langen und kurzen Silbennoten auszufüllen, im Prinzip unbekümmert, wohin im Takte die Wortbetonung fiel.

Es ist klar, daß diese Betonung, wie jetzt noch im Süden, mehr musikalisch nach Höhe und Tiefe unterschieden gewesen sein muß, da Stärke und Schwäche ja gute und schlechte Taktteile auseinanderhielt. Während unsre Deklamation also im Prinzip tonlos erscheint, war die antike tonreich und bot schon an und für sich ohne Komposition ein lebhaft bewegtes Notenbild. „Einst wird kommen der Tag“ lautet nach dem

---

*) Nicht nach Höhe und Tiefe („Hochton und Tiefton“), was nicht's weniger als ein unterscheidendes Merkmal unserer Rhythmisierung bedeutet da es für den Rhythmus an sich nicht in Frage kommt. Nur auf Metrik oder Dynamik kann sich selbständiger Rhythmus gründen. (Vgl. des Verf. Grundz. d. Syst. der artikul. Phonetik. Anm. 40.)

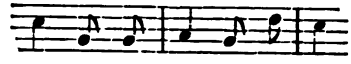
**) Hebung und Senkung in unserem Gebrauch, gegen den der Griechen (ἄρσις und θέσις) gehalten, bezeichnet das Entgegengesetzte. Im Griechischen und Lateinischen dachte man sich die Messung durch Hebung und Senkung des Fußes ausgedrückt. Der niedergesetzte Fuß bedeutete alsdann den Ruhepunkt, die lange Silbe, der aufgehobene den flüchtigen Moment, die kurze Silbe. Aber dynamisch, nach dem Kraftaufwand bemessen, kehrt sich das Verhältnis um, wie bei der Stimme besonders klar wird. Dann ist der Moment der Hebung derjenige, welcher sich geltend macht gegenüber dem der Senkung. Man sollte also, wie schon der erste Einführer dieser Ausdrucksweise (Clajus in seiner deutschen Grammatik von 1578) ἄρσις : θέσις = Senkung: Hebung setzen; oder, um Mißverständnisse ganz zu vermeiden, sich gewöhnen, von Schwachton und Starkton zu reden, (Also diese Silbe trägt den „Starkton“, nicht die „Hebung“. Diese Silbe steht „im „Schwachton“, nicht „in der Senkung“.)

Prinzip unserer Deklamation zunächst nur in rhythmischen Schlägen:

einst wird kommen der Tag

„ἔσσεται ἦμαρ ὅταν"

dagegen melodisch unterschieden etwa



ἔσ - σε - ται ἦ - μαρ ὅ - ταν

§ 44. Romanische und germanische Versübung.

Diese singende Deklamation, die uns störend, ja abgeschmackt erscheint, hat sich denn auch im Süden erhalten, und die Verskunst der Romanen gründet darauf, obwohl auch sie die strenge Messung der Silbe hat aufgeben müssen, die Freiheit, ihre Accente beliebig über den Vers und keineswegs blos auf die guten Taktteile zu verteilen. Es hat lange gedauert, bis man (nachhaltig erst durch Opitz) zum theoretischen Bewußtsein dieser Unterschiede gekommen ist. Die Schwere und Korrektheit unserer Wortbetonung, die sich unter allen Umständen auf dieselben Silben, die Stammsilben, wirft, hindert uns die andre Weise mitzumachen. Der alte deutsche Vers beschränkte sich ganz ausschließlich auf Innehaltung einer bestimmten Anzahl von starken Betonungen (Stäben), die er ursprünglich noch durch gleichen Anlaut (Allitteration) kenntlich machte, ohne gleiche Taktierung. Später wurden unter dem stetigen Einfluß der antiken und romanischen Metrik die Takte mehr ausgebaut, die Anzahl der den starktonigen Versstäben (Hebungen) beigegebenen schwach betonten Silben (Senkungen) beschränkt und ausgeglichen. Allein die Freiheit, den Schwachton (die Senkung) ganz auslassen zu dürfen, eine ganze Silben-

note in den Takt zu setzen, behielt der deutsche Vers gleichsam als Wahrzeichen des ausschließlichen Starkton-(Hebungs)-prinzips in ganz anderer Ausdehnung bei, als sie sich analog in der antiken Silbenmessung findet. Ein viersilbiger Vers wie

vál - schiu kriunt - schâft (Freidank 45, 8)

hat vier Takte genau wie der zehnsilbige

die lâ - ze ouch gót mit fröuden lé - ben

(Tristan 54)

Doch war man feinhörig genug, zu Trägern so starker Betonung auch immer nur metrisch lange Silben auszuwählen, d. h. solche mit langem Vokal oder gehäuftem Konsonantenschluß. Das alte Deutsch verfügte nämlich noch über eine Menge kurzer Stammsilben, die eben durch die schwere Betonung im Laufe der Zeit gleichsam ausgeweitet, lang geworden sind.

Also Tage, Klage, nicht mehr: tage klage.

§ 45. **Nachahmung der antiken Metrik im Deutschen.**

Man sieht also, daß es im älteren Deutsch, namentlich in dem noch mit sehr vielen nebeneinander liegenden (heute verschliffenen) kurzen Ableitungssilben versehenen Althochdeutsch, ganz leicht war, antike metrische Verse zu bauen. Gleichwohl unterließ man es, keineswegs bloß aus „mönchischer und barbarischer Unwissenheit", sondern weil man über das Bedürfnis der strengen Stammsilbenbetonung auch im Verse

nicht hinwegkonnte. Die humanistischen Schulmeister der Renaissancezeit, die hochmütig auf „die alte Reimerei" herabsahen, verfehlten es grade, da sie sich darüber hinwegzusetzen wagten zu einer Zeit, wo der Bestand an kurzen Silben, zumal neben einander liegenden, schon stark zusammengeschmolzen, beziehungsweise geschwunden war. Ihre Mißbetonung:

Es macht allein der Glaub' die Gläubigen selig . .
Allweg im Menschen schafft er, kein Müssen bei ihm ist ꝛc.;
Ein Vogel hoch schwebet, der nicht wie andere lebet.

wie das Außerachtlassen der festen Betonung dem deutschen Ohre nur einmal erscheint, wurde also nicht einmal mehr durch leichte und flüssige Metrik im Verse ausgeglichen.*) Diese sklavische und völlig unangemessene Art der Nachahmung des antiken Verses wurde auch schließlich überwunden, und alle Rückfälle darein bleiben für den, der in dieser Materie klar blickt, von vornherein aussichtslos.

Man fand schließlich das Auskunftsmittel, die antike Metrik der deutschen Sprache anzueignen, dadurch, daß man (seit Martin Opitz) *ihre Schemen in analogen rhythmischen nachbildete*. Man muß dabei nur nach Kräften bemüht sein, nicht durch allzu grobe Verstöße gegen den ursprünglichen Sinn dieser Metren die Analogie illusorisch zu machen, also nicht durch allzugroße Schwere in den unbetonten Silben, allzu große Leichtigkeit der betonten die Beziehung auf die eigentlich notwendigen strengen Längen und Kürzen geradezu herauszufordern. Der Daktylus „Hölzklötzpflöck" in Hexametern, wie Platen sie parodiert, ist freilich

*) Vgl. des Verf. Poetik der Renaissance in Deutschland Berl. 1886 S. 30 ff.

kaum geeignet, im Hörer den Eindruck antiken Metrums hervorzurufen. Ebenso wenig sollen die festen metrischen Schemen durch sprachliche Opfer, Silbenverstümmlung und Abwerfung (syllabische Synkope und Apokope: g'sagt, neid't; hab's, d'Vater, d'Mutter), Silbenzusammenziehung (Synalöphe: so'n Mensch = so ein u. dgl.) erzwungen werden. Auch der Hiatus, das Aufeinandertreffen zweier Vokale zwischen zwei Worten, bei uns des stummen Ausgang-e's (heute erwartet; zur Statue entgeistert), ist im Auge zu behalten, den das feinere Gehör der Alten durchgängig vermied oder durch Verschleifung tilgte.

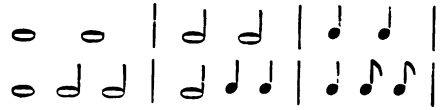
Die gelegentliche Schwierigkeit dieser Aufgabe kann jedoch nicht abhalten, so klassische künstlerische Gebilde, wie sie in den antiken Metren vorliegen, der Dichtung zu bewahren. Alle Kläffereien „nationaler" Verswächter von der Zeit an, da Klopstock durch sein hexametrisches Gedicht die Eintönigkeit des alexandrinischen Stelzenschritts zu unterbrechen wagte, vermögen auch nicht von dieser Aufgabe abzuschrecken. Jene Metren bewähren ihre alte Anziehungskraft immer wieder. Sie haben überdies das Gute, auch der rhythmischen Verskunst stets gegenwärtig zu halten, daß sie eine Kunst und keine mechanische Silbenbrauerei vorstelle, in der jeder Sud durch die nationale Versgewerbefreiheit gerechtfertigt werde.

Unsere gegenwärtigen rhythmischen Schemen sind nicht blos wie in den älteren Perioden der Dichtung unbewußt nach dem klassischen Muster gemodelt, sondern sie sind theoretisch und praktisch in einer mehrhundertjährigen Uebungszeit durch die Schule der antiken Metrik gegangen. Man bedient sich also herkömmlich in der neuhochdeutschen Verskunst der antiken metrischen Terminologie, obschon man weiß, daß sie nur auf ihr Schema, nicht aber streng auf ihr inneres Prinzip anzu-

wenden ist. Für die Schemen selbst ist dieser Unterschied ganz ohne Belang. Denn sie stellen zunächst Taktarten und Taktreihen nach einem regelmäßigen Wechsel von schweren und leichten Silben dar, gleichviel ob dieselben als lange und kurze oder als betonte und unbetonte gegen einander abgewogen werden.

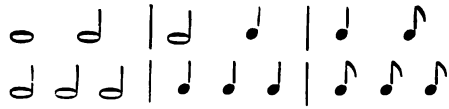
§ 46. Der Takt.

Der Takt legt sich von Natur in zwei Hauptarten auseinander, den gleichartigen und den ungleichartigen, je nachdem die Taktglieder in geradem oder in ungeradem Verhältnis zu einander stehen: Also gleiche Taktarten:



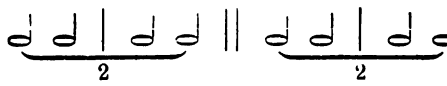
usw. je nach dem Zeitmaß.

Ungleiche Taktarten:

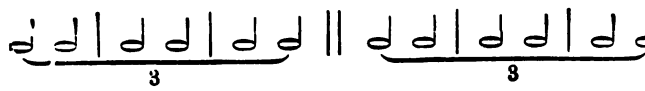


usw. je nach dem Zeitmaß.

Gleiche Taktreihen:



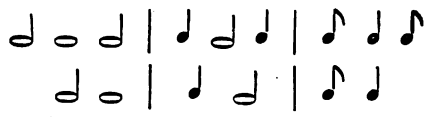
Ungleiche Taktreihen:



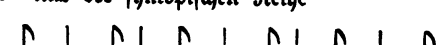
Der Rythmus von 2 oder 3, Doppelſchlag oder Dreiſchlag, bleibt, vermöge ſeiner grundlegenden Einfachheit in weitaus den meiſten Fällen ausſchließlich das konſtitutive Element des Takts. Ihre Kombination zum Fünf- und Siebenſchlag wird immer den Charakter des Beſonderen, außergewöhnlich Bewegten an ſich tragen.

§ 47. Synkopierung.

Verſetzung des ſchweren Taktgliedes auf den ſchlechten Taktteil (Synkope) erſcheint als Störung des Taktes:

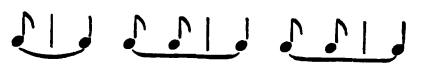


Sie kann ihrer Natur nach nur vorübergehend ſein. Setzt ſie ſich feſt, ſo wird ſehr bald das ſchwere Taktglied ſeine Rechte auf die Beherrſchung des Taktes an erſter Stelle geltend machen. Das leichtere Taktglied, das ſich den Vortritt im Takte alsdann nur noch anmaßt, wird aus ihm herausgedrängt, in den ſogenannten Auftakt verwieſen werden. Aus der ſynkopiſchen Reihe



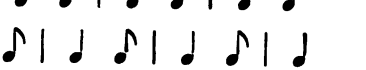
u. ſ. f.

wird ſehr bald



werden. Aus

wird



Während nun in der reinen Musik Synkope und Auftakt keinen Anspruch auf prinzipielle Bedeutung erheben, sind sie in der Verskunst von grundlegender Bedeutung für ihre Handhabung und ihre vornehmsten Typen. Die Verwendung der Synkope bedeutet für den Dichter in seinem Verse mehr, als für den Tonkünstler in seinem melodischen Satze. Für diesen ist sie *nur* schöner Wechsel, für den Dichter in erster Linie eine Hilfe zur Unterbringung der metrisch oder rhythmisch selbständigen *Wortfügungen* in die Taktreihe. Ganz besonders der deutsche Dichter bedarf ihrer. Bei der Natur seiner Sprache, deren Wortfügungen starrer als die der klassischen Sprachen (zumal der griechischen) ihren Lautbestand, auf das hartnäckigste aber grade ihren Tonfall gegenüber allen Anfällen des Verses wahren, würde es ihm anders oft kaum möglich sein, größere Vorwürfe charakteristisch im Verse zum Ausdruck zu bringen. Schon vor Einführung des gleichmäßigen Ausbaus der Verstakte durch die antike Metrik finden wir daher die versetzte Betonung mit Bewußtsein im deutschen Verse angewandt, später freilich (bei den Meistersingern) zu ratloser Mißbetonung verkehrt.

Um den regelmäßigen Gang der Taktreihe dabei so wenig als möglich zu stören, ist es ein alter Kunstgriff, solche nötig werdenden Synkopierungen nach Möglichkeit an den Anfang des Verses zu verlegen, wie so oft bei Schiller:

Ster = ben ist nichts, doch le = ben und nicht se = hen

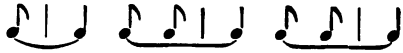
Hier wirkt die Pause in der Mitte (vor *und*) ähnlich synkopisch, um eine leichte Silbe aus dem guten Takte zu rücken. Jedoch auch am Schluß stellen sie sich ein, wie beides in dem Verse:

Prág! Sei's um E=ger! A=ber Prag? Geht nicht.

§ 48. Auftakt.

Der Auftakt muß darum im Verse von einschneidenderer Wirkung sein, als in der Tonreihe, weil die Taktteile im Verse enger und gleichförmiger aneinanderschließt, als bei der melodischen Ausgestaltung in der musikalischen Periode. Der Auftakt erscheint hier als sich fortpflanzendes Glied der Kette, während er in der Musik gleichsam nur den Atem vorausnimmt. Er begründet auf diese Weise in der strengen Metrik gesonderte Versgeschlechter sowohl im geraden als im ungeraden Takt. Dem daktylischen (d. i. dreigliedrigen, von δάκτυλος, Finger) Geschlecht

tritt das anapästische (eigentlich Widerschlag, ἀναπαίω) gegenüber, durch einsilbigen Auftakt (Anakrusis) eingeführt, was sehr lebhaft für die Beziehung zur synkopischen Reihe spricht:



Dem trochäischen (d. i. laufenden, schnellen von τροχός, τρέχω) Geschlecht

entspricht auf der andern Seite das jambische (wohl gleichfalls von der raschen Bewegung des Verses, vergl. Christ a. a. O. p. 317 ἰάπτειν senden [von Geschossen], erst danach

ἰαμβίζειν; mythologische Erklärung: Jambe, Persönlichkeit des eleusinischen Demeterkults).

§ 49. Regelmäßigkeit des Verses.

Die Regelmäßigkeit der streng gegensätzlichen Versstypen bezeichnet am kenntlichsten die Einwirkung der antiken Metrik auf die deutsche. Denn der alte Starkton- (Hebungsvers) kannte sie nicht, so sehr er schließlich naturgemäß auf sie hinstrebte (Konrad von Würzburg). Er konnte den (ein- oder mehrsilbigen) Auftakt setzen und beliebig weglassen (in der Liederdichtung nur an die regelmäßige Wiederkehr im Ton gebunden), desgleichen, wie wir schon wissen, den Schwachton (die Senkung). Im Schwachton (bei der Senkung) aber hielt er prinzipiell an der Einsilbigkeit fest, so sehr er dabei auf Apokope und Verschleifung angewiesen ist und so offen mancher Dichter (Ulrich von Lichtenstein) den Ansatz zum daktylischen Rhythmus macht. Man denke nur an Walthers bekanntes Tanzlied

under der linden
an der heide.

Es hat nicht geringe Mühe gekostet, den deutschen Vers auf die höhere Stufe zu heben. Es bedurfte des ganzen Gewichts der Schulautorität, wie nur das 17. Jahrhundert sie aufzuwenden hatte, um dem regulären Opitzischen Verse den Sieg über den alten freien Hebungsvers zu sichern. Als „Knittelvers" wirkte er gleichsam unter der Decke fort, stets bereit, in entgegenkommenden Individualitäten (Wieland, Heine) wieder ganz unverhüllt an die Oberfläche zu kommen. Und das trifft zunächst nur den regelmäßigen trochäischen und jambi-

schen Gang der Verse! Welche Mühe das daktylische und anapästische Maß hatte und noch hat, nicht etwa durchzudringen, nein, sich überhaupt nur zu halten, dafür liefern die Belege die erregten Daktylendebatten selbst bei den entschiedenen Freunden der Opitz'schen Verskunst im 17. Jh. und die nicht minder lebhafte, immer wieder (bei Klopstocks Messias, der Homerübersetzung durch Stolberg und Voß) erneute Diskussion über den Hexameter im 18ten. Unsre Zeit möchte ja auch metrisch am liebsten wieder ganz in die Urwälder zurück. Doch ist der wirkliche tiefere Anteil an der Dichtung in ihr so gering, daß die antimetrischen Tendenzen erst gar nicht weiter in Betracht kommen.

Die Entscheidung der alten metrischen Streitigkeiten wird nach dem bloßen Ueberblick über die Sachlage, wie wir ihn objektiv zu geben versuchten, dem Denkenden leicht fallen. Für einen „reinen urteutschen" Vers sich zu begeistern, bloß weil er des gesetzmäßigen Baus, zu dem die Verskunst aufstrebt, entbehrt: das heißt, mit der graziösen Ungebundenheit zugleich die plumpe Ungeschicklichkeit theoretisch sanktionieren. Die strengen metrischen Typen bloß deshalb verbannen, weil sie bereits in vordeutscher Zeit zur Entfaltung gelangt sind, heißt der Verskunst den Reichtum und die Vielseitigkeit ihrer Wirkungen verkümmern. Denn in jenen metrischen Typen haben sich eben entgegengesetzte Grundstimmungen des Gemüts auseinandergelegt, soweit sie in reiner Bewegung zum Ausdruck gelangen können: Energie des Vorwärtsstrebens oder Nachdruck des Beharrens je nach Graden und Schattierungen. So grenzt sich der lebendige Jambenschritt von selbst ab gegen die schwere Gehaltenheit der Trochäen; der feierliche Schwung des daktylischen Hexameters spricht für sich selbst, wie der ungestüme Anprall chorischer Anapäste. Man soll daher in

der Vermischung dieser metrischen Gegensätze innerhalb des Verses nie so weit gehen, daß sie in ihrer Grundbedeutung schließlich vollständig aus der Verskunst verschwinden. Heinrich Heines Anmut in der Verswillkür darf nicht darüber hinwegtäuschen, daß unter unseren Verhältnissen sein freier (nicht immer gleichmäßiger) Hebungsvers den Schritt zur Reimprosa macht:

Du schönes Fischermädchen,
Treibe den Kahn ans Land:
Komm zu mir und setze dich nieder (4 Hebungen)
Wir kosen Hand in Hand.

Ich stand in dunklen Träumen
Und starrte ihr Bildnis an,
Und das geliebte Antlitz
Heimlich zu leben begann.

Daß die Tonsetzer (wie Franz Schubert in der erstangeführten Strophe) im Fluß der melodischen Perioden die Willkür der ungleichmäßig gebauten Verse mitunter ausgleichen, darf ihre streng metrische Charakteristik nicht aufheben. Ein anderer berühmter Setzer Heinescher Lieder, Robert Franz, hat z. B. statt

Aus meinen großen Schmerzen
Mach ich die kleinen Lieder ....
Aus meinen großen Schmerzen

betont, indem er im Rythmus der melodischen Periode die zweite daktylische Verszeile gleich vorausnahm und ihr den

jambischen Gang der ersten zum Opfer brachte. Robert Franz hat sich selbst weitläufig über diese Freiheit des Musikers gegenüber dem vom Dichter angegebenen Rhythmus (der melodischen Periode zu Liebe) ausgesprochen (in posthum erschienenen Gesprächen). Nicht jeder Dichter dankt dem Komponisten diese Freiheit, wie denn Goethe in den Erörterungen über künstlerische Erziehung (in Wilhelm Meisters Wanderjahren 2. Buch 9. Kap.) es resigniert vermerkt, daß „der Musiker nach Belieben das gewissenhafte Verfahren des poetischen Rhythmikers zerstört."

Wir sind ohnedies schon in unserer Versgestaltung arm zu nennen gegenüber der Fülle und Gediegenheit, mit der die Griechen alle Möglichkeiten taktischer Kombination in metrischer Zusammenstellung erschöpft haben. Während wir uns auf die angeführten allereinfachsten Takte als Grundlage des Verses (*Versfüße*) beschränken, hatten die Alten in der feinen Unterschiedenheit ihrer Silbenwerte die Handhabe zur Darstellung *zusammengesetzter* Taktarten, von denen sie mit sicherem Urteil nur die metrisch eindringlichen, charakteristischen herausgriffen. Nur die Alten haben daher die Metrik wirklich ausbauen können, und nur die antike Metrik, im Zusammenhang behandelt, kann so die richtige Vorstellung metrischer Systematik geben. Soweit also in der deutschen Dichtung in Nachahmung klassischer Muster kompliziertere Metren verwendet werden, wird zu ihrem bloßen Verständnis, geschweige denn zu ihrer Beherrschung, speziellere Kenntnis der antiken Metrik vorauszusetzen sein. Wir beschränken uns hier auf das durch die Versübung der letzten Jahrhunderte *allgemein* Angenommene und Verbreitete.

Kapitel 2. Uebersicht der typischen Verse.

§ 50. Innerer Bau des Verses.

Vers nennen wir eine in sich abgeschlossene wiederkehrende (vergl. oben versus!) metrische (rhythmische) Taktreihe. Ihre Takteinheiten charakterisiert die Metrik als Füße (Schritte). Als ästhetisches Grundgesetz für die Versgestaltung gilt für alle Versgeschlechter, daß die einzelnen Wörter nicht regelmäßig mit den Versfüßen zusammenfallen, sondern nach Möglichkeit über sie hinausgreifen, sie durchbrechen.
Also jambisch nicht:

Wohlán | frischáuf | gewágt

sondern:

Wir wól | len's freú | dig wág | en

Wir haben hier nun wieder einen fühlbaren Ausdruck der oben im Eingange der Metrik erörterten idealen Zusammengehörigkeit von kunstmäßiger Wortfügung und Wortsinn. Die Sinnglieder, die Wörter, sollen nicht aus den Versgliedern gleichsam herausfallen, sondern sich in sie verschlingen, in sie förmlich verkettet sein. Und wie mit dem engsten Sinnglied, dem Worte, steht es auch mit den weiteren, Satzteil und Satz. Der mit ihnen verbundene Ruhepunkt soll lieber innerhalb der Glieder des Verses einschneiden (Caesur), als durch den Zusammenfall mit ihnen den Vers auseinanderreißen (Diäreſe). Also:

Hináus | in éu | re Schát | ten, || ré | ge Wíp | fel || Caesur.

Doch sind gerade in der hier mit angeführten Versart die Caesuren oft diäretisch:

Der Mór | gen kám; || es scheúch || ten sei | ne Trít | te

Ja, die Verse selbst untereinander soll so der einheitliche

Sinn über den metriſchen Versſchluß hinaus verknüpfen (Enjambement).

Der Morgen kam; es ſcheuchten ſeine Schritte
Den leiſen Schlaf, . . .

Doch nicht ſo, daß der Sinn in unabläſſiger Unruhe ohne Unterlaß über den Versſchluß hinweghaſtet, ſondern den ihm hierin gebotenen natürlichen Ruhepunkt auch immer wieder benutzt. Dies war die Weiſe der Alten. Verbot des Enjambement gemeinſam mit klaffender Versdiäreſe kennzeichnet den herrſchenden Vers des franzöſiſchen Klaſſizismus, den Alexandriner (ſiehe denſelben S. 69). Uebermaß der Enjambements findet ſich zwiſchen den durch Caeſuren des Ausrufs, der Ellipſe, der Frage ganz im Sinne aufgegangenen Verſen des Leſſingſchen Nathan.

Als katalektiſch unterſcheidet die antike Metrik ſolche Verſe, deren letzter Fuß unvollſtändig bleibt, von den vollſtändig ausklingenden (akatalektiſchen) und den um eine Silbe überzähligen (hyperkatalektiſchen):

Rückwärts, rückwärts, Don Rodrigo
(vierfüßiger Trochäus, akatalektiſch),
Rückwärts, rückwärts, ſtolzer Cid
(Desgl. katalektiſch),
Der Morgen kam, es ſcheuchten ſeine Schritte
(fünffüßiger Jambus, hyperkatalektiſch).

§ 51. Jambiſche Verſe.

Jambiſche Verstypen: Ordnen wir ſie nach der Anzahl der Versfüße, ſo ſtößt uns zunächſt der jambiſche katalektiſche Viertakter, als ein früher, namentlich im Anfang des vorigen Jahrhunderts in Deutſchland graſſierender Vers auf. Es iſt der Anakreontiſche Vers der auf ihn ein-

geschworenen zahllosen platonischen Verehrer des alten wein- und liebefrohen griechischen Sängers. Nach Kästners Parodie:

Gedankenleere Prosa
In ungereimten Zeilen
In Dreiquerfingerzeilen
Von Mädchen und von Weine
Von Weine und von Mädchen . . .

Der vollständige jambische Viertakter erinnert uns an jenen Achtsilbenvers, der vor Opitz Auftreten Jahrhunderte lang der anerkannte Normalvers der deutschen Dichtung war, der herabgekommene, oft jämmerlich mißbetonte, einförmige Erbe des alten, wechselreichen epischen Verses mit vier Hebungen*). Es ist der Vers des Seb. Brandt, Hans Sachs, Fischart**), der volkstümliche Vers der deutschen Reformation, später verächtlich Pritschmeistervers genannt. Der fünffüßige Jambus ist der bekannte Idealvers des deutschen Dramas. Als solchen haben ihn die englischen Dramatiker des 16. Jh. eingeführt (blancvers d. i. ungereimter Vers), und durch Shakespeare kam er in der zweiten Hälfte des vorigen Jahrhunderts schließlich auch auf die dem Verse überhaupt wenig entgegenkommende deutsche Bühne. In der Lyrik hat diese zwischen Knappheit und Ueberweite gerade die rechte Mitte haltende Form der Verszeile nach romanischem Muster schon mit und vor Opitz festen Fuß gefaßt (vers communs gemeine Verse). Der fünffüßige Jambus mit vollständigem oder hyperkatalektischem Abschluß ist der gewöhnliche Vers berühmter Strophenformen, des Sonetts, der Terzine, der Stanze. Innerhalb der letzteren ward er auch epischer Vers in Dantes Terzinen und den Stanzen des italienischen cinquecento (Ariost,

*) Vergl. Sammlung Göschen Nr. 22. Auswahl aus dem höfischen Epos.
**) Vergl. Sammlung Göschen Nr. 24.

Taſſo), vom Reime wieder emanzipiert bei Milton. Der Vers bedarf noch keines entſchiedenen Einſchnitts, um ihn überſichtlich zu machen. Doch ſtellen ſich Caeſuren gern im zweiten oder dritten Fuße ein:

Heráus | in Éu | re Schát | ten, || ré | ge Wíp | fel

Ein hó | er Wíl | le, || dém | ich mích | ergé | be

Der *ſechsfüßige Jambus* war der Dialogvers der antiken Tragödie. Als ſolcher heißt er auch *Senar* oder, da erſt zwei jambiſche Füße (Dipodie) ein kennbares jambiſches Metrum ausmachten, auch *Trimeter*. Er unterſcheidet ſich kennbar von dem bereits berührten, ihm äußerlich gleichenden franzöſiſchen *Alexandriner* dadurch, daß er jener Diäreſe am Schluſſe des dritten Versfußes, die der Alexandriner zur Regel erhob, grundſätzlich ausweicht.

Trimeter:

Is mé | ne tráu | te Schweſ | ter, || viél | geliéb | tes Háupt,

Alexandriner:

Is mé | ne téu | res Haúpt || als nách | ſte mír | verwándt

Man fühlt, wie der Vers dadurch auseinanderklafft und jenen wohlweiſe nüchternen Parallelklang erhält, der ihn den Spitzfindigkeiten und Witzſpielen der franzöſiſchen Poeſie empfahl, beim höheren Aufſchwung aber notwendig den Eindruck des auf Stelzen Geſchraubten hervorrufen muß. Dieſer Eindruck wurde noch verſtärkt durch die unausweichliche Zuſammenkoppelung der Verſe zu aufeinanderfolgenden Reimpaaren. Dadurch, daß er die ununterbrochene Folge der Alexandriner und die ſtete parige Reimung mied, ſuchte in neuerer Zeit *Freiligrath* dem arg in Mißkredit geratenen früheren Herrſcherverſe wiederaufzuhelfen:

Spring an, mein Wüstenroß aus Alexandria!..
Das ist der Renner nicht, den Boileau gezäumt
Und mit Franzosenwitz geschulet!*)

Die hier von Freiligrath beliebte poetische Etymologie des Alexandriners ist insofern auch wissenschaftlich nicht ganz abzuweisen, als gerade in der Zeit seines Aufkommens (13. Jh.) arabischer Einfluß wohl in Betracht zu ziehen ist, der damals der europäischen Ausdrucksweise eine Menge von Wörtern lieh (gerade solche an der Anfangssilbe al kenntliche, sonst mannigfach entstellte). Ein altfranzösisches Gedicht über Alexander den Großen oder dessen Verfasser werden sonst als Taufpathen des berühmten und berüchtigten Verses genannt.

Gänzlich unstatthaft wird gewöhnlich auch die altdeutsche epische Langzeile, mit ihrem neueren Vertreter allgemein als Nibelungenvers bezeichnet, einfach als „sechsfüßiger Jambus" aufgeführt. Das gibt ein falsches Bild von der Entstehung und dem Charakter dieses Doppelverses. Denn er ist aus der rein äußerlichen Kombination zweier metrisch selbständiger, nur durch den Stabreim in den zwei oder drei entschiedensten Hebungen zusammengehaltener Verse entstanden. So im alten Hildebrandsliede:

wélaga nu wáltant got wêwurt skihit

ih wallôta súmaro enti wintro séhstic ur lante
Wohlan denn, waltender Gott Wehsal geschieht
Ich wanderte Sommer und Winter sechzig außer Lande

Daraus nun wurde nach dem oben erörterten taktischen

*) Der Alexandriner. Ferd. Freiligraths Gesammelte Dichtungen. Stuttg. 1886 Bd. I S. 87.

Ausbau ein Doppelvers von je drei Hebungen, der aber dadurch, daß der erste Teil hyperkatalektisch ist (später auch durch besonderen Reim) gegen die Zusammenziehung in einen Vers von sechs Hebungen gesichert blieb. So tritt er uns in der Strophe der alten Volksepen Nibelungen und Kudrun*) entgegen, in welcher noch dazu der jemalige Schlußvers der Strophen mit vier bezw. in der Kudrun fünf Hebungen die alte Hebungsfreiheit im Gedächtnis halten zu wollen scheint. Also die bekannte, schon mit Binnenreim ausgestattete Eingangsstrophe des Nibelungenliedes:

Uns ist in álten mæren wúnders vil geséit
von hélden lóbebæren von grózer árbeit
von fróuden, hóchgezíten von weinen únd von klágen
von küener récken stríten muget ir nu wúnder hœren ságen.

Die Erneuerer der alten Heldenstrophe in unserem Jahrhundert (Uhland) hielten sich bis auf den letzten Vers, dessen eigenwillige Hebungsüberzahl sie modernem Uniformbedürfnis opferten, genau an dies Muster. Es erscheint jetzt im regulären rhythmischen Gewande als Folge zweier jambischer Dreitakter:

Es stand vor alten Zeiten ein Schloß so hoch und hehr

von denen jedoch der erste durch seine überzählige Silbe dafür sorgt, daß er niemals mit dem folgenden zu einem Sechstakter mit Diärese in der Mitte (Alexandriner) verschmelzen kann.

§ 52. Trochäische Verse.

Trochäische Verse. Die weitaus bemerkenswertesten unter ihnen sind die von ihrer Herrschaft in der spanischen

*) Vergl. Sammlung Göschen Nr. 10. Nibelungen und Gudrun.

Litteratur so genannten spanischen vierfüßigen Trochäen. Durch Herders Nachdichtung der Cidromanzen*) und die ebendigen Einwirkungen des großen spanischen Theaters im Zeitalter der Romantik hat der früher wenig gepflegte Vers auch in Deutschland die ihm gebührende vornehme Stellung errungen. Kürzer als der fünffüßige Jambus und daher heilsam zum Lakonismus anregend, von Natur streng und schwer gegenüber dem leicht allzu glatt fließenden jambischen Viertakter (Achtsilbenvers) bietet er gerade der deutschen Wortmacherei im Verse ein vortreffliches Gegengewicht. Freilich verfällt er auch gerade im Deutschen wiederum am leichtesten der ihm anhaftenden Gefahr der Monotonie, da die deutschen zweisilbigen Wörter alle von Haus aus Trochäen sind und der Vers daher leicht in lauter Diäresen auseinanderfällt:

Rückwärts | Rückwärts | stolzer | Cid.

Die Dichter, die ihn im Epos verwendeten, haben daher zugleich mit Nutzen von dem Vorbild der spanischen epischen Romanzen Gebrauch gemacht und epische Gedichte in spanischen Trochäen in kürzeren liedmäßigen Abschnitten angelegt. Auf der Bühne kann man ihn trefflich unterscheidend beleben, indem man ihn im gewöhnlichen Dialog ungereimt, bei lyrischem und phantastischem Aufschwung aber gereimt verwendet. So meisterhaft Grillparzer in dem tiefsinnigen Phantasiespiel „Der Traum ein Leben". Bei fünffüßigen Jamben ist es in gewissem Sinne umgekehrt: nämlich daß die Reimlosigkeit den Aufschwung der Phantasie begünstigt, während er gereimt die Neigung zeigt, zum Knittelverse herabzusinken oder sich in selbständigen Strophen zusammenzuschließen. Hervorragende Beispiele für beides bieten Goethes Faust und im

*) Vergl. Sammlung Göschen Nr. 86 Herders Cid.

allgemeinen Shakeſpeare, der die Reimverſe ſeiner Jugendbramen (in „Romeo und Julie“ geradezu Sonette!) bei ſeinen ſpäteren höheren Aufgaben immer mehr und ſchließlich völlig mit reimloſen vertauſchte. Ueberhaupt kann man bemerken, daß neben dem mehr rationalen Charakter des fünffüßigen Jambus ſich der ſpaniſche Trochäus auf der Bühne als vorteilhafte Ergänzung nach der Seite der Phantaſie, des Viſionaren, Zauberiſchen, Märchenhaften, darbietet (ſo in Ferd. Raimunds Märchendramen). Das liegt vielleicht an den oben berührten Eigenſchaften ſeiner Kürze bei der Gehaltenheit ſeines Rhythmus, die den Ausdruck des Andeutenden, Ahnungsreichen begünſtigen.

Im Gegenſatz dazu bringt die Kombination trochäiſcher Viertakter zu einer trochäiſchen Langzeile von acht Füßen (*trochäiſcher Oktonar*) durch den überweiten Rahmen für die gewichtigen Rhythmen leicht den Eindruck der Geſchwätzigkeit hervor. Denn auf dieſe Weiſe und nicht (wie der antike trochäiſche Tetrameter) durch Zuſammenfügung von je 4 trochäiſchen Doppelfüßen (Metren vgl. S. 73) iſt der deutſche achtfüßige Trochäus entſtanden. Er wird auch immer nur ſehr ſchwer in ſtreng antikem Stile (als Tetrameter) auftreten können, da das Deutſche nicht über die langen Wörter verfügt, welche in den klaſſiſchen Sprachen die Metren binden. Die Alten konnten ihn daher neben ſeiner ſchon bei ihnen hervorſtechenden, *komiſchen* Ausnutzung (Plautus, Terenz) noch bedeutſam an hohen Stellen der Tragödie verwenden z. B. in choriſchen Zugaben, wie etwa Sophokles am Schluſſe des „König Oedipus“. Während aber Opitz im 17. Jh. mit der Einführung dieſes damals nach ihm benannten versus Opitianus bei tragiſchen Vorwürfen (in ſeiner „Judith“) keinen guten Griff machte, hat in unſerem Jahrhundert *Platen*

ihn sehr glücklich zu den komischen Apostrophen seiner Aristophanischen Lustspiele benutzt, für die ihm die chorische Parabase des antiken Dramas das Muster bot:

„Scheint sie auch geschwätzig, laßt sie; denn es ist ein alter Brauch,
Gerne plaudern ja die Basen und die Parabasen auch."

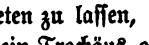
Fünffüßige Trochäen, bei denen eine Diäreſe nach dem zweiten Fuße, eine Caesur im dritten Fuße sich gleich bemerkbar macht, sind der Vers der schönen serbischen Volkslieder, die Goethes ganz besonderen Beifall fanden. (Vgl. seine frühe Uebersetzung des Klanggesang von der edlen Frauen des Asan Aga aus dem Morlakischen.)

§ 53. Daktylische Verse.

Daktylische Verse: Ihre oben berührte heftige Bestreitung von Seiten der nationalen Metriker findet ihren hauptsächlichen Zielpunkt in dem vornehmsten aller antiken metrischen Schemata, dem Verse Homers, dem Hexameter. Dies wundervolle Maß, welches der Genius der Metrik selbst eingegeben zu haben scheint, in möglichst reiner Gestalt auch der modernen Dichtung zu gewinnen, ist seit dem Beginn einer tieferen Beschäftigung mit den Alten das Ziel der Poesiefreunde aller Länder gewesen. Nur die Deutschen haben es erreicht, im Vorzug vor den Romanen, da ihre Sprache in ihrer strengen Rhythmik wenigstens die für den Vers unerläßlichen festen taktischen Stützpunkte bot. Vorher mußten freilich auch hier die schon erörterten metrischen Irrtümer in Bezug auf die Silbenmessung überwunden werden.

Der Hexameter bedarf der festen Stützpunkte vor jedem andern Versmaß wegen seiner wechselnden Bewegung bei völliger Einheit seines Grundtaktes. Diese seine wesentliche

Schönheit würde eben bei jedem Verwiſchen ſeines Schemas verloren gehen. Der Hexameter iſt, wie ſchon ſein Name beſagt, aus ſechs und zwar daktyliſchen Metren zuſammengeſetzt. Er ſtellt nach unſeren obigen Ausführungen das klaſſiſche Kompromiß der einfachſten ungleichen Taktreihe (3×2) in der gleichen Taktart dar. Einfach in der Mannigfaltigkeit, ſo ruft er ähnliche Ordnungen der griechiſchen Architektur vor die Anſchauung. Die gerade Taktart weiſt auf ſein direktes Erblühen aus urſprünglichſter Rhythmik; die Freiheit, den Gleichtakt ganz, als Spondeus (d. i. Weihe-Opfervers von *σπονδή*, *σπένδω*), oder aufgelöſt, als Daktylus zu gebrauchen, auf den ſchon erfolgten Durchbruch aus der archaiſchen Gebundenheit ſtrenger Urform zu blühendem Leben. Das daktyliſche Maß, der Moment des Schwunges, ſoll nie ganz im Verſe zurücktreten. Daher bleibt ihm der vorletzte Takt, der fünfte Fuß, unter allen Umſtänden eingeräumt. Um die Bewegung aber wiederum zuſammenzuhalten, ſie gleichſam nicht über die Ufer treten zu laſſen, iſt der letzte Fuß als Daktylus katalektiſch, alſo ein Trochäus oder ſtellvertretender Spondeus. Dies ergiebt den wohlbekannten hexametriſchen Abſchluß



der dem Gehör ſich ſo aufdrängt, daß man ihn in der ernſten antiken Rede vermeiden mußte, etwa wie wir einen unfreiwilligen Reim. Ueber unſere Befugnis, das antike Schema des Daktylus und Spondeus nur rhythmiſch, aber nicht metriſch ſtreng nachzubilden, haben wir ſchon bei Gelegenheit des proſodiſchen Unterſchiedes der Sprachen gehandelt. In Bezug auf die beſondere Aufgabe ſei hier bemerkt, daß es immer noch beſſer iſt, die ſpondeiſche Senkung durch eine zu ſchwache

Silbe auszudrücken, also einen kenntlichen Trochäus für einen Gleichtakt passieren zu lassen, als daktylische Senkungen allzustark zu bepacken. Der Grund dafür ist, daß nach dem oben auseinandergesetzten Prinzip der deutschen Verskunst die rhythmisch unbetonte Silbe keine positive metrische Bedeutung hat, ein wirklicher Spondeus in unserer Nachbildung daher nur illusorisch erscheint. Wohl aber kann sie eine negative Bedeutung durch ihre allzugroße Schwere erlangen, indem sie dann, wie auseinandergesetzt, an der Stelle der Kürze dem antiken Schema allzusehr widerspricht. In dem Hexameter

Und es sagte darauf der gute Vater mit Nachdruck

ist z. B. der vierte Fuß gute der deutlichste Trochäus im metrischen Sinne. Er vertritt aber ohne allzu großen Widersinn in unserem rhythmischen Schema einen antiken Spondeus. Dagegen gäben Daktylen wie folgende

Viel Volk mit Streitaxt und Rüstung führt mutvoll zum Kampfplatz Held Hektor

einen seltsamen Hexameter, obwohl er rhythmisch richtig gebildet ist. Dazu kommt, daß nach Paul Heyse, der selbst in der Ueberwindung hexametrischer Schwierigkeiten (in seinem Epos „Thekla") Hervorragendes geleistet hat, das viele daktylische Gehüpfe dem Tone der deutschen Erzählung zuwider ist.*) Geradezu dem rhythmischen Prinzip widersprechend, also in unserem Sinne falsch erscheint aber umgekehrt die rhythmisch unbedeutende Silbe im guten Taktteil an hervorragend betonter Stelle. Was in dem oben angeführten Hexameter am leichten Anfang des Verses hingeht, nämlich die Betonung des und wird im nachstehenden zum Anstoß:

*) Vergl. Platen, der deutsche Hexameter W. W. 2,289. P. Heyse, Epistel über den Hexameter Gedichte 3. Aufl. S. 348.

Leídend, getötet und verhérrlicht, wieder erhöht hat.

Die einſilbigen Wörter bilden in dieſer Hinſicht eine große und ſchon früh erkannte Verlegenheit wie für die Versbildung überhaupt, ſo zumal für den deutſchen Hexameter.

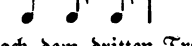
Die Caeſuren haben in dieſem kunſtvollen Versmaß bei einer anſehnlichen Länge eine beſondere Wichtigkeit. Sie fallen in die Mitte des Verſes, nicht aber in die genaue Mitte nach dem dritten Takt, um ihn wie den Alexandriner platt in zwei genaue Hälften zu zerlegen, ſondern um ſie herum, etwas vor die Mitte und etwas darüber hinaus. Als Penthemimeres (griech. = fünfter Halbteil) in die Mitte des dritten Fußes:

Welcher ſo | weit ge|irrt, || nach der | heiligen | Troja
Zer|ſtörung.

als Hephthemimeres (ſiebenter Halbteil) in die Mitte des vierten Fußes:

Vieler | Menſchen | Städte ge|ſehn, || und | Sitte ge|lernt | hat.

Noch näher an die genaue Mitte fällt eine Caeſur, die dadurch, daß ſie im dritten daktyliſchen Fuße gleichſam einen Trochäus abſchneidet:



von den Griechen die nach dem dritten Trochäus (τομὴ κατὰ τρίτον τροχαῖον) genannt wurde:

Singe den | Zorn, o | Göttin, || des Peleï|aden A|chilleus.

Man achte bei dieſer Caeſur aus ſchon erörterten Gründen darauf, daß nicht im unmittelbar voraufgehenden Fuße ſich gleichfalls eine ſolche trochäiſche Teilung finde. Alſo nicht:

Priamos | Feste zu | tilgen und | wohl nach | Hause zu | kehren sondern:

Priamos | Stadt zu ver | tilgen ꝛc.

Ueberhaupt ist das Auseinanderfallen der daktylischen Versfüße in lauter durch die Caesuren abgetrennte Trochäen zu besorgen, wie Horaz sicherlich mit Absicht solche Hexameter durchweg so bildet (Ep. I. 9, 4 und II. 2, 1.):

dignum | ménte do | móque le | géntis ho | nésta Ne | rónis.
Flore, | bono cla | roque fi | delis a | mice Ne | ronis.

Geradezu vermieden wurde in der klassischen Verspraxis die trochäische Caesur im vierten Fuße (post quartum trochaeum), wohl wegen des dem griechischen Ohre monoton erscheinenden Gleichklangs (homophon mit dem nicht mehr entfernten Abschluß des Verses). Schiller hat auf die Ausstellung W.'s von Humboldt*) seine Hexameter durchweg daraufhin geändert. Also in der Elegie (Spaziergang) V. 116

1 2 3
Siehe da | wimmeln die | Märkte, || der | Krahn von | fröhlichem | Leben

statt der ersten Form:

1 2 3 4
Siehe da | wimmeln von | fröhlichem | Leben || die | Krahne die | Märkte.

Eine typische Diärese pflegt sich nur dort einzustellen, wo ein Auseinanderfallen des Verses nicht mehr zu befürchten ist, nämlich nach dem vierten Fuße:

Sage hier | von auch | uns ein | weniges, || Tochter Kro | nions.

Wegen seines häufigen Vorkommens in der idyllischen (bukolischen) Hirtendichtung wird dieser Abschnitt auch allgemein bukolische Caesur genannt.

*) Vergl. Briefwechsel mit Humboldt. 2. Aufl. S. 229

Dem Hexameter eine Anakruſis vorſetzen, wie dies Ewald von Kleiſt in ſeinem Frühlingsidyll verſuchte, heißt keine bloße Spielart des Verſes ſchaffen, ſondern ihn radikal aus einem daktyliſchen in einen anapäſtiſchen verwandeln, wenngleich dadurch, daß man den erſten Fuß nicht daktyliſch geſtaltet, der anapäſtiſche Einſatz etwas bemäntelt werden kann:

O | dreimal | ſeliges Volk, das keine Sorgen beſchweret,
Kein | Neid ver | ſuchet, kein Stolz! Dein Leben fließet verborgen.

Man hat aber dann durch ein Opfer an Bewegungsfreiheit immer noch keine Hexameter erzielt. Denn der Charakter des Hexameters iſt in der Mannigfaltigkeit ſeiner Bewegung ein ſtreng geſchloſſener. Er trägt alle Variationen in ſich, und bei jeder, die über ſein Schema hinausgeht, muß man ſich darüber klar ſein, daß man auch ſeinen Charakter aufgiebt.

§ 54. Anapäſtiſche Verſe.

Anapäſtiſche Verſe ſind charakteriſtiſch für die choriſchen Abſchlüſſe im antiken Drama. Daß die Alten gerade bei dieſem Anlaß zum anapäſtiſchen Verſe griffen, läßt namentlich am Schluſſe der Dramen (ſo aller erhaltenen Sophokleiſchen außer, wie ſchon oben berührt, im König Oedipus) ihre hohe Kunſtweisheit wieder recht hervorleuchten. Denn der Tonfall der Anapäſte, der ja zu den Taktſchlüſſen hineilt, hat recht etwas zum Abſchluß hindrängendes; auch dann, wenn, wie im daktyliſchen Takt, die beiden kurzen (leichten) Silben zu einer langen zuſammengezogen ſind oder, rhythmiſch geſprochen, jambiſcher Takt ſtellvertretend eintritt. Dieſer Eindruck wird noch verſtärkt, wenn, wie in den angeführten Muſtern, mehrere vollſtändige anapäſtiſche Reihen ſchließlich auf eine unvollſtändige (katalektiſche) hinausgeführt

und so gleichsam zum Stocken gebracht werden. Der Typhus für diese Anapästen ist der Viertakter:

Wohl viel | mag schaun | und im Schau | en der Mensch |
Ausspähn |; doch eh | er geschaut, | weissagt |
Kein Mensch | die Geschick | e der Zu | kunft.

Platens komische Nachahmung in den bereits angeführten Aristophanischen Lustspielen zieht im Dialog je einen akatalektischen und einen kataleltischen anapästischen Viertakter zu einer Langzeile zusammen, um mit den trochäischen Oktonaren der Parabase abzuwechseln. Der energischere, klassisch geweihte Rhythmus erlaubt ihm dann, aus der komischen Atemlosigkeit heraus gelegentlich ernstere Töne anzuschlagen:

Wenn streng der Poet voll feurigen Spotts | der empor sich schraubenden Ohnmacht
Schwerfälligen Wahn, der platt wie er ist | den begeisterten Schwärmer sogar noch
Will spielen, wie einst in die Saiten Apolls | des Silens Maulesel hineingriff:
Wenn streng der Poet ihn strafte, verdient | er den Dank und die Liebe der Mitwelt.

Doch wird niemand diese ungeschlachte Verszusammenfügung im Ernst für ein metrisches Muster nehmen.

§ 55. Freie Versformen.

Wir haben nur historisch bekannte und auffallende Verstypen geben wollen. Dem Formensinn ist für das Schwingungsmoment, das er jeweilig in der Versreihe verkörpern will, nichts verboten und alles erlaubt. Er kann vom Eintakter, ja von bloßen Taktfragmenten in der Reihe bis zu der größten Ausdehnung gehen, welche die Versreihe in Hinsicht auf Atem und Uebersicht verträgt. Meistersingerische Aufzählung solcher

„Töne“ ſteht der Poetik übel, wie den Dichtern deren gezierte und geſuchte Anwendung. Muſter reichen und dabei ſtets treffenden, ungeſuchten Formenſpiels iſt ſelbſt in der Zeit des damit bloß prunkenden Minneſangs Walther von der Vogelweide*), unter den äußerlichen Versvirtuoſen des 17. Jahrhunderts Paul Fleming**), in unſerer Zeit, nachdem die Romantik das romaniſche Versklangſpiel wieder angeregt hat, beſſer, als der oft überkünſtliche Formſchwelger Rückert, Eduard Mörike mit ſeiner Kunſt, die freie Gleichform des Volkslieds gleichſam in rhythmiſchen Momentbildern auseinanderzulegen. So in dem bekannten Liede des verlaſſenen Mägdleins (im Maler Nolten) beſonders die in ihrer Sinngemäßheit metriſch unausſchöpflichen Verſe der dritten Strophe:

Plötzlich da kommt es mir,
Treuloſer Knabe,
Daß ich die Nacht von dir

und nun mit plötzlichem Wechſel des Rhythmus:

Geträumet habe.

So auch der rhythmiſche Wechſelruf der von Rob. Schumann choriſch komponierten Ballade „Schön Rohtraut“.***) Auf die rhythmiſche Bedeutung der Kehrverſe, der ſogenannten Refrains, iſt hier beſonders zu achten. Doch werden dieſe erſt in der Lehre von den Strophen verſtändlich.

Freiheit im Wechſel des Verstakts iſt zwiſchen den ähnlichen Taktgeſchlechtern Daktylus und Trochäus, Anapäſt und

*) Vergl. Sammlung Göſchen Nr. 23. Walter von der Vogelweide. Vgl. den Wechſel der Verszeilen dort z. B. in No. 13, 35.

**) Vergl. Sammlung Göſchen Nr. 25. Kirchenlied und Volkslied. S. 20 f.

***) S. Eduard Mörikes Geſammelte Schriften. Stuttgart 1889. 1 Bd. S. 61, 58. Vergl. auch „An eine Aeolsharfe“ S. 39. „Lied vom Winde“ S. 59.

Jambus natürlich, wie schon aus der Behandlung des daktylischen Hexameters und der Anapäste erhellt haben wird. Man kann leicht bei stärkerer Erregung aus dem jambischen Versgang in anapästischen, aus den trochäischen in daktylischen übergehen. Die Bewegung erscheint dann nur beschleunigt, nicht radikal verändert:

Der Ménsch ist frei geschaffen, ist frei —
Und vereinen, was ewig sich flicht.

§ 56. **Regelmäßige Versgestaltungen im Taktwechsel.**

Unsere rhythmische Verskunst scheint auf diese leichteste Art des Taktwechsels beschränkt, während die antike metrische eine Reihe gangbarer Verstypen auf reicheren Formen gegensätzlichen Taktwechsels begründen konnte. Den Grund dafür muß man wohl in der Ausschließlichkeit suchen, mit der das unbedingte rhythmische Taktieren den einmal eingeschlagenen Gang aufrecht erhält, während der durch das Metrum bedingte Takt (das Skandieren) weit geschmeidiger sich jeder Laune des rhythmischen Wechsels anschmiegt. Es charakterisiert das Verhältnis, daß von der reichen Zahl typischer Gestaltungen, welche die griechische Metrenphantasie aus der unerschöpflichen Menge möglicher Kombinationen herausgehoben hat, gerade diejenigen sich unter uns lebendig erhalten, welche sich rhythmisch durch Wechsel im analogen Takt — jambisch-anapästisch, trochäisch-daktylisch — ausdrücken lassen. So ward der antike alcäische Hendekasyllabus (Elfsilbenvers) für uns ein fünffüßiger Jambus mit Anapäst im vierten Fuße und Caesur im dritten Fuße:

Ich sáh, | o ságt | mir, || sáh | ich was jétzt | geschíeht*)

*) Vergl. Sammlung Göschen Nr. 1. Klopstock Ode Die beiden Musen 1752. S. 26.

Desgleichen bedeutet der ſapphiſche Hendekaſyllabus (Sapphicus minor) für uns einen fünffüßigen Trochäus mit Daktylus und Caeſur im dritten Fuße:

Auch wenn | ſtille | Nacht || mich um | ſchattend | decket

Doch hat Klopſtock gerade in der Ode, welcher dies Beiſpiel entnommen iſt*) (Furcht der Geliebten 1753), den Daktylus nach der Folge der Verſe je im erſten, zweiten oder dritten Fuße angewandt, jene Caeſur aber nicht beachtet, ebenſowenig wie Platen in ſeiner ſapphiſchen Ode die Pyramide des Ceſtius.**) Einen vierfüßigen katalektiſchen Trochäus, der ſeinen daktyliſchen Wechſeltakt im zweiten Fuße eintreten läßt, beſitzen wir im Glyconeus, einem gleichfalls aus dieſem Grunde noch häufigen Verſe:

Fabel | hafte Ge | ſpielin | nen***)

Von den ſogenannten logaödiſchen Verſen, die aus daktyliſchem in trochäiſchen Gang übergehen, ſind für uns als Ergänzungen der oben genannten zu berühmten Strophenformen (der alcäiſchen und ſapphiſchen) wichtig: Der doppelt daktyliſch trochäiſche Logaödenvers;

Heiß zu den | krönenden | Zielen | fliegen****)

Der ſogenannte Adonius (d. i. Vers des Adoniskults, vgl. oben als hexametriſcher Abſchluß), aus Daktylus und Trochäus beſtehend:

Dürre be | blütet†)

Diejenigen Metra der Griechen, die ſich für uns nicht

*) Desgl. in der Ode „Der Frohſinn". Sammlung Göſchen, Bd. 1. S. 88.
**) Werke Stuttg. 1858. II 157 ff.
***) Klopſtock in der Ode „Der Lehrling der Griechen" 1747 a. a. O. S. 1.
****) Klopſtock a. a. O. S. 26.
†) Klopſtock a. a. O. S. 88.

durch rhythmischen Wechsel im analogen Takt ausdrücken lassen, sind nur aus diesem Grunde in der poetischen Praxis auffallend in den Hintergrund getreten. Man hat zwar mit den Cretici (Amphibrachys ⏑ – ⏑ und Amphimacer – ⏑ –) und dem Choriambus (Chorius d. i. Trochaeus und Jambus) – ⏑ ⏑ – Verse zu komponieren versucht. Allein diese Versfüße emanzipieren sich in unserer Rhythmik zu selbständigen Versen. Im Amphibrachys gestellte kretische Versfüße verfließen gegenüber unserem herrschsüchtigen Starktone zu daktylischen, bezw. anpästischen Reihen:

Es wár mal | ein Káiser | der Káiser | war kúrrig
wird leicht zu

Es wár | mal ein Káis | er der Káis | er war kúr | rig

Der Creticus (Amphimacer) Wínterzéit stellt für uns einen unvollständigen (katalektischen) Doppeltrochäus dar, der Choriambus eine Vereinigung von Trochäus und Jambus, z. B. Frühlingsgesáng bedeutet einen unvollständigen Doppeldaktylus. Cretici, in einer Zeile fortgeschrieben, wie dies Rückert versucht, aber auch nicht durchgeführt hat:

Wéil im Féld | Frühlingstáu | pérlt am júngen Gráse

Sóll ich nícht | Freúdenquéll | lássen taún vom Gláse?

werden Auge und Ohr stetig stutzen lassen, zumal das Ganze deutscher Eurhythmie zuliebe doch am Schlusse auf Trochäen hinausläuft. Angemessener verfuhr z. B. Matthisson, der Cretici als gereimte Verszeilen verwendet:

Gólb'ner Schéin

Déckt den Háin —

Was die Choriamben anlangt, ſo ſcheint der relativ häufigſte Vers aus ihnen der ſogenannte kleinere Asclepiadeus (zwei Choriamben, eingerahmt von einem Trochäus vorn und einem Jambus hinten) nur deshalb ſich leichter bei uns eingeführt zu haben, weil er für das deutſche Ohr ſich mit dem bald zu beſprechenden Pentameter deckt. So verwendet ihn Klopſtock mit dem Glykoneus als zweitem Vers in der dafür ſchon herbeigezogenen Ode Der Lehrling der Griechen*)

Wén des | Génius Blíck | áls er gebór | ren wárd

Das Pentameter nämlich iſt ein an zwei Stellen, nach der Hauptcaeſur (Penthemimeres) und am Schluß abgebrochener Hexameter. Durch dieſen Abbruch je eines Halbfußes an den beiden Stellen erhält er vor und nach der Caeſur einen Choriambus und gleicht ſo bei der deutſchen Trochäenfreiheit im Hexameter durchaus einem kleineren Asclepiadeus. Als Vers für ſich, in längerer Folge, wäre der Pentameter wegen ſeiner unabläſſigen Aufhalte in der Mitte und am Ende gar nicht zu brauchen. Aber im Wechſel mit dem Hexameter, deſſen beſchwingten Gang er nachdenklich unterbricht, im ſogenannten Diſtichon (Doppelreihe) ſtellt er eines der älteſten (vgl. Horaz in der „ars poetica“ über den Erfinder: „et adhuc sub judice lis est“) und häufigſten Versgebilde namentlich für elegiſche und epigrammatiſche Vorwürfe dar. Dann bedeutet der Hexameter die Vorbereitung, die Erwartung der Empfindung, des Gedankens, der Pentameter die Entladung und Löſung:

Im Hexameter ſteigt des Springquells flüſſige Säule,
Im Pentameter drauf fällt ſie melodiſch herab.

Der Pentameter ſteht vermöge des ſtarken Einſchnittes

*) Vergl. Sammlung Göſchen Bd. 1. No. 1.

zwischen seinen Hälften auf der Grenze jener Versbildungen, welche die Griechen wegen ihres lockeren oder ganz fehlenden metrischen Zusammenhanges asynartetisch nannten. Bei der schon erörterten leichteren Anschmiegungsfähigkeit des metrischen Systems konnte den Alten die logische Sinnreihe in diesen Fällen das Maß für den Vers abgeben, eine Freiheit, die vielleicht auch dem Begriffe des Logaödischen (λόγος ἀοιδός) zu Grunde liegt. Bei der selbstherrlichen Natur des rhythmischen Systems ist das für uns nicht mehr möglich. Auch der Pentameter schon wird für uns mehr durch den Parallelismus mit dem voraufgehenden Hexameter zusammengehalten und würde selbständig, außerhalb des Distichons, für unser Ohr auseinanderfallen. Ein Vers, wie ihn Horaz (Epoden XI) bildet:

scribere | versicu | los ‖ amo | re per | cussum | gravi

würde für uns rhythmisch nur Sinn haben, wenn wir ihn in die beiden Reihen, aus denen er besteht, die daktylische und die jambische, auseinanderlegen:

Zierliche Verselein

Zu schreiben schwer an Liebe krank —

Andernfalls fehlt ihm die rhythmische Ordnung. Es wird für uns ein „Schleuder- oder Streckvers", der beliebig im Takte wechselt.

Kapitel 3. Strophen.

§ 57. Dreiteiligkeit der Strophe.

Die letzten Verserscheinungen haben bereits über die Grenze der einzelnen Versreihe hinausgeführt zu metrischen Bildungen, in denen der Vers selbst wieder Bestandteil wird.

Man nennt sie Strophen, mit der griechischen Bezeichnung (στροφή) eben desselben Begriffs, den wir bei versus erörtert haben, nunmehr die Wiederkehr einer bestimmten Ordnung von Versreihen ankündigend. Noch viel enger als der Vers schließt sich der metrische Sinn der Strophe an die Musik. Es ist nämlich der Charakter des Liedes, der Abschluß einer nach verschiedenen Phasen ihrer Entwicklung wieder zum Ausgangspunkt zurückkehrenden Tonbewegung, der Melodie, welcher in der Strophe zum Ausdruck gelangt.

Der weit engere Anschluß, aber auch zugleich der unverhältnismäßig niedrigere Stand der Musik im Altertum zeigt sich in der Bedeutung, welche in der antiken Strophe noch die rein metrischen Verhältnisse für sich in Anspruch nehmen. Verse von ganz unterschiedener, fein abgetönter metrischer Bildung wechseln miteinander ab, von denen oft keiner dem andern gleicht, und die gleichwohl nach einem langen Umschwung in der zweiten ganz gleich gebauten Strophe (Antistrophe) auf das peinlichste genau wiederkehren. Derart waren die chorischen Strophen im antiken Drama, die ganz auf musikalische Komposition gestellt waren. Aber auch außerhalb des Rahmens der Bühne wurden sie bei feierlichen Choraufführungen angewendet, so von dem kunstreichsten und kühnsten Strophenkomponisten der Alten, Pindar. Die metrische Kunst ging soweit, daß sie auch bei dieser künstlichen Chorstrophe sich nicht beruhigte, sondern nach ihrer Wiederholung in der Antistrophe ihr in einem neuen strophischen Gebilde, dem Epodos, erst den Abschluß gab. Diese ganze kunstvolle Dreiheit von Strophe, Antistrophe und Epodos wird nun festgehalten und schlingt sich durch einen ganzen Pindarischen Siegesgesang. Die metrische Feinhörigkeit, die

hier bei Sängern und Publikum vorausgesetzt werden muß, ist unserem nach ganz anderen Richtungen (der Harmonie) ausgebildeten Ohre gar nicht mehr verständlich. Doch ein Abglanz davon belebte noch die poetische Blütezeit des Mittelalters, in der freilich schon der weit gröbere Reim den Hauptanteil des strophischen Wechsels übernimmt. Im Minne- und dem davon abhängigen Meistersang treffen wir den alten dreiteiligen Wechsel von Strophen und Epodos gleichsam verjüngt in der Anlage der Strophe selbst, in Stollen und Abgesang.

§ 58. Gebräuchliche antike Strophen.

Die höchste Blüte des kunstvollen Strophenbaues blieb aber auch im Altertum nur den genannten höheren poetischen Aufgaben vorgehalten. Diejenigen Strophen, welche die Lyra des für sich selbst singenden und sagenden Dichters wählte, sind zwar metrisch noch immer ohne Vergleich kunstvoller, als die unsrigen. Doch folgen sie für gewöhnlich ohne die chorische Dreiheit von Strophe, Antistrophe und Epodos gleichgebaut eine der anderen. Sie sind kürzer, für gewöhnlich sogar nur Zwei- oder Vierzeilen (Distícha und Tetrastícha). Es waren schon damals nicht grade die schwierigsten unter ihnen, welche die größte Beliebtheit erlangten. Einige besonders glückliche von diesen populären antiken Strophen haben sich, wie wir schon bei den einzelnen Versreihen vorbereitend bemerkten, in unsere rhythmische Versübung hinübergerettet. Als typisch können wir anführen die sapphische Strophe (nach der bekannten aeolischen Dichterin Sappho), die aus drei kleineren sapphischen Versen und dem Adonius besteht:

Voller Gefühl des Jünglings weil' ich Tage
Auf dem Roß und dem Stahl; ich seh' des Lenzes
Grüne Bäume froh dann und froh des Winters
Dürre beblütet!*)

Die alcäische Strophe (nach dem aeolischen Dichter Alcäus), aus zwei alcäischen Elfsilblern, einem katalektischen fünffüßigen Jambus und dem beschriebenen logaödischen Verse bestehend, den männlich anstürmenden Charakter so gut darstellend wie die Strophe Sapphos den weiblichen, ruhig abwallenden:

Der Seraph stammelt und die Unendlichkeit
Bebt durch den Umkreis ihrer Gefilde nach
Dein hohes Lob, o Sohn! Wer bin ich,
Daß ich mich auch in die Jubel dränge?**)

Die sogenannte fünfte Asklepiadeenstrophe, aus zwei kleineren Asklepiadeen (von einem alexandrinischen Dichter Asklepiades) dem Glykoneus (nach einem dunklen Dichter Glykon) und vor diesem aus einem um eine Silbe kürzeren Verse (dem Pherekrateus, nach dem attischen Komödiendichter Pherekrates) zusammengesetzt:

Schön ist, Mutter Natur, deiner Erfindung Pracht
Auf die Fluren verstreut, schöner ein froh Gesicht,
Das den großen Gedanken
Deiner Schöpfung noch einmal denkt.***)

Von den zweireihigen antiken Strophen (Distichen) wollen wir außer dem schon erörterten κατ' ἐξοχήν sogenannten (elegischen) Distichon aus Hexameter und Pentameter nur die dritte asklepiadeische erwähnen. Sie

*) Vergl. Sammlung Göschen Bd. 1 Nr 30. Klopstock, der Frohsinn.
**) Ebend. Dem Erlöser a. a. O. No. 6.
***) Ebend. Der Zürchersee a. a. O. No. 4.

besteht aus dem kleineren Asklepiadeus und dem Glykoneus. Klopstock braucht sie in seiner ersten Ode (1747) „Der Lehrling der Griechen“*):

Wen des Genius Blick, als er geboren ward,
Mit einweihendem Lächeln sah —

§ 59. Der Reim als Vorreim und Nach(End-)Reim. Mittel der Strophenbildung.

Wir haben schon darauf vorbereitet, daß in den neueren Zeiten der Reim fast ausschließlich den strophischen Wechsel bestreitet. Die kirchliche Hymnendichtung, welche für uns die sichtbare Brücke von der antiken zur neueren Versübung bildet, kann den Uebergang Schritt für Schritt belegen, der von dem Wechsel künstlerischer Metren zu rhythmischer Eintönigkeit und der dadurch bedingten Forderung eines neuen rein musikalischen Formungsmittels führte. Ein solches Mittel hatte die alte rhythmische Dichtung bereits in einer Art des Reims, dem schon gekennzeichneten Stabreim oder der Alliteration. Er ist ein Vorreim, der in jener primitiven Urrhythmik die Reihen strophisch zusammenhalten konnte, aber bei strengerer rhythmischen Ausgestaltung, wie wir sahen, in den Vers (die Langzeile) zurücksank.

Nun stellte sich Ende des ersten Jahrtausends nach Christus, ganz gewiß selbständig, aber durch orientalischen (arabischen) Einfluß zweifellos gefördert, der minder wuchtige, aber klangvollere Endreim ein, um die Verszeilen strophisch zu binden. Er muß nach seiner Stellung am minder tönenden Wortausgang eine ganze Silbe für sich in Anspruch nehmen. Denn im Silbenvokal liegt seine bindende Macht; er kann daher auch als bloßer Vokalreim (Assonanz) auftreten und erscheint so wie der Stabreim in manchen dadurch

*) Vergl. Sammlung Göschen Bd. Nr 11.

gehobenen Redewendungen (Wiſſen und Willen, kurz und gut). Der gleiche konſonantiſche Ausgang, ſo wenig er an ſich zur Reimung beiträgt, gehört aber zum Vollreim, der gleichfalls ſo auftritt (Knall und Fall, ſchlecht [ſchlicht] und recht). Dagegen berührt der gleiche konſonantiſche Anfang von Vollreimſilben das deutſche Ohr wenigſtens, nicht ſo das romaniſche, als Luxus (reicher Reim), da er für uns meiſt nur das gleiche Wort oder eine ſtereotype Endſilbe (heit, keit, ſchaft) wiederbringt. Wie in Wiſſenſchaft — Rechenſchaft, Eitelkeit — Ehrlichkeit. In der orientaliſchen Strophenform der Gaſele iſt dieſe Art Reim über das gleiche Wort (ja ſogar mehrere) hinaus alleiniges Band durch beliebig viel Verſe:

Im Waſſer wogt die Lilie, die blanke, hin und her,
Doch irrſt du, Freund, ſobald du ſagſt, ſie ſchwanke hin und her,
Es wurzelt ja ſo feſt ihr Fuß im tiefen Meeresgrund,
Ihr Haupt nur wiegt ein lieblicher Gedanke hin und her

Platen: Motto zu den Gaſelen.

Ein ganz gleicher Reim iſt ſo gut wie gar keiner. Denn er ſoll eben Verſchiedenes wirklich binden, auf den gleichen Endklang Fernes, ja Entgegengeſetztes hinausleiten. So hat ſich uns ja der Reim ſchon bei den Figuren angekündigt. Daher die ungeſuchte Beliebtheit, in der manche Reime ſtehen, Herz und Schmerz, Luſt und Bruſt, aber auch der Tiefſinn, der ſich wie von ſich ſelbſt in viele legt: heute rot — morgen tot.

§ 60. Arten des Reims.

Der Reim, als kennbares Band von Rhythmen, muß inſofern an ihrer Natur teilnehmen, als er unter allen Um-

ständen den Ton, die Hebung tragen muß. Der Reim der letzten Silbe in zwei trochäischen Wörtern (haben — geben) oder der beiden letzten Silben in daktylischen Wörtern (reinigen — seligen) gäbe keine Bildung im Sinne des Reims oder höchstens in meistersingerischer Mißbetonung. Der Reim setzt an der letzten Hebung der rhythmischen Reihe ein; ist sie zugleich die letzte Silbe als männlicher (stumpfer Reim (Gewálṫ — Gestálṫ), oder ist sie die vorletzte als weiblicher (klingender) Reim (lében — gében) oder endlich im vollständigen daktylischen Rhythmus als gleitender Reim (stérblichen — érblichen). Diese Bezeichnungen der Reimarten sind z. T. wie die des stumpfen, klingenden Reims schon alte Fachausdrücke der Meistersingerschulen aus dem 14. Jh. („Tabulatur") und nur durch die deutsche Philologie wieder erneuert. Teils sind sie fremden französischen Ursprungs und auf dem Wege des internationalen literarischen Verkehrs eingeführt: wie die anfangs des 17. Jh. durch die fruchtbringende Gesellschaft und Opitz in Umlauf gesetzten Ausdrücke „männlicher und weiblicher Reim". Da den Franzosen der daktylische Reim ganz abgeht (der demgemäß auch im 17. Jahrh. bei uns verpönt war), so ist der italienische sdrucciolo Dantes der Taufpathe des „gleitenden" Reims geworden. Dies sind die drei rhythmischen Typen des Reims. Ihre mannigfache Verwendung im Versgeschlinge, als Binnenreim, Parallelreim, Kettenreim, als ganzer Satzreim (wie in der Gasele), als Echo und dergl., sowie ihre besondere lautliche Ausgestaltung, wie die poetische Situation und die Laune des Dichters sie eingeben mag, gehört keineswegs mehr in die allgemeine poetische Theorie. Was rein noch freies Phantasiespiel

UNIVERSITY OF CALIFORNIA

sein soll und nur als solches anmutig wirkt, kann nur pedantische Verkehrtheit in lächerliche Begriffe packen wollen. Ueberdies leistet sie dadurch dem nicht erst zu ermunternden leeren Spieltrieb im menschlichen Geiste Vorschub, der darin, wie die Litteraturgeschichte lehrt, leicht über jede erlaubte Grenze geht. Ganz das Gleiche gilt von der kindlichen Formenspielerei, die sich der künstlichen Strophenbildung durch das billige Mittel bloßer Reimveränderung bemächtigt hat.

Zumal der Refrain (Kehrreim), dem ganz kunstlosen Volksgesange entlehnt (wo er als stehend wiederkehrender Vers gewisse Grundempfindungen des Liedes gegenwärtig zu halten hat), gerade dies ganz freie, zwanglose Stimmungsmittel spielt hier als steifer Zeremonienmeister des Strophenganges eine große Rolle (Vergl. Sextine, Rondeau und dergl.). Wir verweisen für alle diese Formen und Unformen, welchen Landesmoden sie nun ihren Ursprung verdanken mögen, auf die jeweiligen Kapitel der Litteraturgeschichte, die sich mit ihnen zu beschäftigen hat. Hier wollen wir nur wenige besonders glücklich getroffene Anlagen der Reimstrophe anführen, welche zugleich durch ihre Rolle in der Geschichte der Dichtung ganz unverhältnismäßig über den übrigen Formenkram hervorragen.

§ 61. Reimstrophen.

Das Sonett, eine Strophendreiheit im Geiste der antiken chorischen Strophen. Zwei parallele vierzeilige Strophen (quatrains) schließt eine durch neue Reime in sich verschränkte sechszeilige (zweimal dreizeilige, sixain, Terzette) als Epodos ab. Der typische Rhythmus ist der fünffüßige Jambus. Die Reimverschränkung zeigt, durch Buchstaben ausgedrückt, unter mannigfachen Varianten den Typus:

a b b a
a b b a
c d e — c d e
oder c d c — d e e

Natur und Kunst, sie scheinen sich zu fliehen,
Und haben sich, eh man es denkt, gefunden;
Der Widerwille ist auch mir verschwunden,
Und beide scheinen gleich mich anzuziehen.

Es gilt wohl nur ein redliches Bemühen!
Und wenn wir erst in abgemess'nen Stunden
Mit Geist und Fleiß uns an die Kunst gebunden,
Mag frei Natur im Herzen wieder glühen!

So ist's mit aller Bildung auch beschaffen:
Vergebens werden ungebundne Geister
Nach der Vollendung reiner Höhe streben.

Wer Großes will, muß sich zusammenraffen;
In der Beschränkung zeigt sich erst der Meister,
Und das Gesetz nur kann uns Freiheit geben.

Goethe.

Durch ihre Ausdehnung vermag diese Strophenform einen poetischen Inhalt vollkommen in sich abzuschließen, wobei ihr logischer Bau (gleichsam Prämissen und Konklusion, zur angemessenen Zusammendrängung eines überfließenden Stoffes förmlich die Anleitung gibt. So ward das Sonett früh (durch Petrarca) zum bevorzugten Träger des poetischen Tagebuchs, eine poetische Beichtformel, der die edelsten Geister aller Völker, auch solche, die sonst poetischer Gestaltung oder lyrischem Erguß ferner standen (Michel Angelo Buonarotti, Wilhelm von Humboldt, Shakespeare), ihr tiefstes Fühlen und innerstes Denken anvertrauten. Freilich hat das Sonett ebenso auch die Verflachung der Mode oft genug erfahren müssen, namentlich in dem modesüchtigen 17. Jahrh. Der Klingklang seiner Reimbildung

blieb dann allein übrig, um ein Kompliment abzuzirkeln, ein Witzchen epigrammatisch herauszuarbeiten. Mit dem freieren Madrigal ward so das „sonnet orgueilleux“ (Brileau) auch der klassische Vertreter faber, preziöser Salon- und Kliquenpoesie. Die Variationen, die in solcher Verwendung mit ihm vorgenommen werden können, mag man der Litteraturgeschichte entnehmen.

Die Abschlußstrophen des Sonetts leiten uns unmittelbar auf diejenige Strophenform, die durch Dantes Weltgedicht, la divina commedia, schon ihre hervorragende Stellung belegen kann: die Terzine. Denkt man sich den Typus der fünffüßigen jambischen Dreizeile, wie er in den zwei Terzetten des Sonetts auftritt, durch Reimverschränkung immer weiter fortgesetzt, so erhält man das Bild einer Strophe, die, durch zwei Reime eingerahmt, mit dem Mittelreim über sich hinausstrebt und so förmlich immer neuen Atem schöpft: in ihrem energischen Vorwärtszuge bei großer Gehaltenheit des Rhythmus so das vorbestimmte Maß für die beschwingte, poetische Durchführung eines ernsten und kühnen Gedankeninhalts. Den endlichen Abschluß muß dann natürlich eine einzelne Reimzeile abgeben, da mit der zweiten Strophe schon wieder eine neue Reimung anhebt. Dies ist also das Schema:

a b a b c b c d e d e d e....

Die Terzine, durch das große Einleitungsgedicht der gesamten neueren Literatur in Italien früh (13. Jh.) auf die höchste Stufe gehoben, fand trotz immer wieder erneuten Anklopfens in der Renaissancepoesie des 16. und 17. Jh. in Deutschland lange keine Pflege. Erst das mächtige Einwirken Dantes im Anfange unseres Jahrhunderts hat sie auch hier

zu Lande populär gemacht. Bekannt ist Chamissos Vorliebe für diese Form.

Ich saß vor Sonnenaufgang an dem Strande,
Das Sternenkreuz verkündete den Tag,
Sich neigend zu des Horizontes Rande.

Und noch gehüllt in tiefes Dunkel lag
Vor mir der Osten, leuchtend mir entrollte
Zu meinen Füßen sich der Wellenschlag.

Mir war, als ob die Nacht nicht enden wollte ...
(Aus dessen „Salas y Gomez".)

Die Stanze oder Ottaverime kann ihrer inneren Anlage nach als der Versuch angesehen werden, die Terzine strophisch zum Stillstand und Abschluß zu bringen; womit wir nicht gesagt haben wollen, daß sie sich historisch so gebildet habe, obwohl ihr zeitliches Auftreten nach der Terzine im 14. Jh. auch nicht gerade das Gegenteil beweist. Die Stanze hat sich jedenfalls weit rascher überall Bahn gebrochen (auch in Deutschland im 17. Jh.) und weit mehr Raum verschafft, als die Terzine. Ihre epische Verwendung in den anmutigen und kühnen Rittergedichten, an denen sich die italienische Renaissance für ihre antiken Schulstudien schadlos hielt, machte sie zur modernen Heldenstrophe für alle möglichen Vorwürfe aus dem Feen- und Schäferlande. Schiller wagte sogar Virgils Aeneis in sie einzugießen. Goethes Bevorzugung der Strophe für die tiefsinnigsten Aussprachen seines Innern, wie Byrons dämonisch witziges Geplauder in ihr haben sie unserem Jahrhundert noch umfassender nahe gebracht. Das Reimschema der gleichfalls für gewöhnlich im fünffüßigen Jambus auftretenden Strophe giebt die sechs Verse der beiden Terzinen fest in sich gebunden und fügt als vollständigen Ab-

ſchluß noch zwei neu mit ſich reimende Versreihen an. Dies alſo iſt der Typus:

a b a b a b c c.

Der Morgen kam; es ſcheuchten ſeine Schritte
Den leiſen Schlaf, der mich gelind umfing,
Daß ich, erwacht, aus meiner ſtillen Hütte
Den Berg hinauf mit friſcher Seele ging;
Ich freute mich bei einem jeden Schritte
Der neuen Blume, die voll Tropfen hing;
Der junge Tag erhob ſich mit Entzücken,
Und alles war erquickt, mich zu erquicken.

(Goethe, Zueignung zu den Gedichten.)

Es fällt auf, daß die Stanze im Norden mannigfachen Variationen ausgeſetzt geweſen iſt, ſo daß es faſt den Anſchein gewinnt, als ob das nordiſche Ohr bei längerer Dauer dem immer gleichen Anfluten der ſtrengen Ottaverime Widerſtand entgegenſetze. Wieland und Schiller haben ſowohl in der Länge der Versreihe als in der Folge der Reimung Abweichungen eintreten laſſen, ſo daß nun die achtreihige dreimal gereimte Strophe als ihr Schema erſcheint. Doch kehrt der Stanzentypus in der Reimung immer wieder, ſo daß er durch die Veränderungen hindurchſchimmert. Goethe hat ein großangelegtes Gedicht in ſtrengen Stanzen (die Geheimniſſe) angefangen, doch nicht beendet. Eine ganz freie Abart, für die die Stanze nur den Ausgang abgiebt, bildete ſich in England, wo Spencer im 16. Jh. einer neunzeiligen, mit einem Alexandriner ſchließenden fünffüßigen Jambenſtrophe den dreifach gereimten Stanzencharakter zugrunde legte. In unſerem Jahrhundert hat Byron dieſe Stanze Spencers im Childe Harold wieder erneut.

IV. Gattungen der Dichtkunst.

Litteratur.

Joh. Jac. Engel, Anfangsgründe einer Theorie der Dichtungsarten. Berl. 1804. H. Bone, Ueber den lyrischen Standpunkt bei Auffassung und Erklärung lyrischer Gedichte. Paderborn 1852. R. M. Werner, Lyrik und Lyriker (Beitrag zur Aesthetik hrsg. v. Th. Lipps und R. M. Werner). Hamb. 1890. Lope de Vega, Nueva arte de hazer comedias (Spanisches Theater). Hédelin d'Aubignac, La pratique du théâtre (Grundbuch der französischen akademischen Regeln) in 3 Bdn. Amst. 1715 P. Corneille. Discours sur la tragédie 1660. Conti, Paragone della Poesia tragica (und Briefwechsel darüber mit Bodmer) 1746. Lessing, Hamburgische Dramaturgie 1767. Aug. Wilh. Schlegel, Ueber dramatische Kunst und Litteratur, 3 Bde. 1809. Immermann, Theaterbriefe hersg. v. Putlitz 1851. H. Hettner, Das moderne Drama 1852. J. v. Eichendorff, Geschichte des Dramas 1854. Rob. Zimmermann, Das Tragische und die Tragödie 1856. Jak. Bernays, Grundzüge der verlorenen Abhandlg. des Aristoteles über die Wirkung der Tragödie. Breslau 1858. (Zwei Abhandlungen über die Aristotelische Theorie des Dramas. Berl. 1880.) H. Th. Rötscher, Dramaturgische Abhandlungen. Lzg. 1867. Ernst Ziel, Ueber die dramat. Exposition. Rost. 1869. G. Freytag, Die Technik des Dramas. 3. A. Lzg. 1876. Th. Lipps, Der Streit über die Tragödie (Beitr. zur Aesth. mit R. M. Werner Nr. 2. Hamb. 1891). Döring, Die Kunstlehre des Aristoteles. Jena 1876. J. G. Ritter, Theorie des Trauerspiels. Lzg. 1880. Heinr. Bulthaupt, Dramaturgie der Klassiker 1882 (5. A. 1893). E. Zola, le Naturalisme au théâtre. Par. 1881. Franz Bettingen, Wesen und Entwicklung des komischen Dramas. Berl. 1891. W. Henke, Vorträge über Plastik, Mimik und Drama. Rost. 1892. Fr. Spielhagen, Epik und Dramatik. Lzg. 1897. Giov. Giorgio, Trissino, La poetica. Vicenza 1529. Pierre de Ronsard (1524—85, Haupt der französischen Renaiss.-Poeten „la Pléïade") Préfaces de la Franciade. Torquato Tasso, Discorsi dell'arte poetica. Ven. 1587. Le Bossu, traité de poëme épique. Par. 1693. Lessing, Laokoon, 1766. Fr. A. Wolf, Prolegomena ad Homerum, Halis 1795. Wilh. von Humboldt, Ueber Goethes Hermann u. Dorothea. Aesthet. Versuche Th I. Braunschweig 1799. Karl Lachmann, Ueber die ursprüngliche Gestalt des Gedichtes von der Nibelungen Not. Berl. 1816. Fr. Zimmermann, Ueber d. Begriff des Epos. Darmst. 1848. Claes J. E. Aurell, Om balladen och romanzen. Upsala 1864. K. Borinski, Das Epos der Renaissance (in der Vierteljahrsschrift für Renaissance 1885) Boileau, Dialogue sur les héros de Roman (verfaßt 1664). Huet, de l'origine des Romans 1670.

Gotthard Heidegger, Mythoscopia Romantica. Zürich 1698. John Dunlop, History of the fiction. 2. A. Edinb. 1816. 3 Bde. Uebersetzt und verwehrt von Felix Liebrecht. Berl. 1851. P. Heyse (mit Kurz und Laistner) deutscher Novellenschatz (mit Einleitungen) Stuttg. 1872 ff. E. Zola, le Roman expérimental. Par. 1880. Detl. Fr. v. Biedermann, Der Roman als Kunstwerk. Dresden 1870. Friedr. Spielhagen, Beiträge zur Theorie und Technik des Romans. Lzg. 1883. Leo Gregorovius, Die Verwendung historischer Stoffe in der erzählenden Litteratur. München 1891. Lessing, Abhandlungen über die Fabel (im Fabelbuch. Berl. 1759). Jakob Grimm, Wesen der Tierfabel (1834. Reinhart Fuchs I. Cap.). Webdigen, Das Wesen und die Theorie der Fabel. Lzg. 1893. Novelle Beitr. zum Studium der Fabel. Cuxhaven 1893.

Kapitel 1. Lyrik.

§ 62. Musikalische Beziehung.

In der Strophe erreicht die poetische Form den Punkt der Reife, wo sie das schließende Gefäß für den in sie ausströmenden Inhalt wird. Diese vollständige Deckung der poetischen Absicht mit ihrem engsten Ausdruck scheint nur möglich in jenem ursprünglichen Momente poetischer Aussprache, wobei die Beziehung auf das musikalische Moment in ihr noch als eine notwendige und unmittelbare empfunden wird. Das musikalische Verhältnis hierin belegt schon im Allgemeinen der Ausdruck Stimmung (vom „Stimmen", dem harmonischen Instandsetzen der musikalischen Instrumente); denn man braucht ihn für jeden der poetischen (künstlerischen) Hervorbringung oder dem poetischen Genusse günstigen Seelenzustand. Die Gattung poetischen Schaffens, welche hieran den nächsten Anteil hat, führt ihren Namen vom Gesangbegleitungsinstrument der Griechen: lyrische Dichtung, Lyrik.

§ 63. Der Dichter selbst als Held des lyrischen Gedichts.

„Ich singe wie der Vogel singt, der in den Zweigen wohnet, das Lied, das aus der Kehle dringt, ist Lohn,

der reichlich lohnet" bekennt der Goethische „Sänger". Er hat damit den Kern aller Dichtung bloßgelegt, der in der Lyrik am reinsten, noch völlig unverhüllt vom umschließenden Weltstoff des Epos und Dramas, zu Tage tritt. Der Dichter selbst ist der Held des lyrischen Gedichts. Sein Lieben und Hassen, seine Lust und Qual, sein Erkennen und Wollen selbst wird Gegenstand der poetischen Anschauung. Sich davon zu befreien, die Stürme seines menschlichen Ichs aus dem reinen inneren Selbst auszuscheiden und so zu bemeistern, darum singt der echte Dichter. Es giebt keine Beziehung und keinen Zustand menschlichen Gefühls, keinen Grad menschlicher Leidenschaft, der in der Lyrik nicht zum Ausdruck gelangen könnte.

§ 64. Einteilung der Lyrik.

Wir haben hiermit schon die Art der Einteilung für die Lyrik angedeutet: Dem Grade nach — quantitativ — vom kleinsten Lied, dem Ausdruck jeweiliger Stimmung, bis zur vielumfassenden Ode, die in fesselloſem Schwunge frei dahinströmt; dem gegensätzlichen Zustande (der Stimmung) nach — qualitativ gleichsam im Dur und Moll — Satire und Elegie; der Beziehung nach (relativ), in die das Gemüt sein Erkennen und Wollen stellt, nach außen oder nach innen (expansiv oder kontraktiv) weltlich und geistlich. Man wird nach dieser Einteilung die alten Scheidungen der Poetik auf dem lyrischen Gebiete verstehen, ohne sie sich dabei starr und uneingeschränkt zu eigen zu machen. Hoher Dichtergeist vermag in das kleinste, anspruchlos gestaltete Lied die Stärke des Ausdrucks, die Fülle und Breite der Anschauung zu legen, welche die schulmäßige Klassifizierung der Ode vorbehält. In erregten Gemütern

schwankt Hoch- und Niedergang der Stimmung, Lust und Schmerz, Forderung und Nachlaß, Weltangriff und Weltflucht viel zu sehr, als daß sie sich stets in sauber abgetrennten Kapiteln gesondert auszutoben vermöchten. Vollends die Scheidung zwischen geistlichem und weltlichem Gebiete läßt reine Poesie, sobald sie einmal die Fesseln der Kulte von sich abgestreift hat, am ehesten verschwinden. Gott in der Welt, die Welt in Gott suchen und finden zu lehren, ist ja gerade das schöne Vorrecht des Dichters vor dem Priester.

§ 65. Allgemeinheit der lyrischen Dichtung.

Daß der oben abgehandelte Unterschied zwischen Natur- und Kunstpoesie in der Lyrik am greifbarsten hervortreten muß, erhellt schon aus der Kürze und Einfachheit der poetischen Form im Liede. Ihrer kann sich jedermann im geeigneten Momente bemächtigen, und sei es auch nur in der primitiven Fassung der Zwei- und Vierzeile (G'stanzeln, Schnadahüpferln unserer Gebirgsvölker). Das richtige Volkslied muß daher ein Jedermannslied sein, von jedermann, für jedermann gesungen. Höchstens Stand, Beruf, Gewerbe des Sängers darf anklingen, der sich so zum Chorführer seiner besonderen Genossen in der allgemeinen Sangeslust macht (Soldatenlieder, Studentenlieder, „Müllerlieder", im allgemeinen Handwerkslieder, Bergreihen). Das Kunstlied vermittelt die Persönlichkeit seines Verfassers, seine Auffassung der Welt, seine speziellen Bezüge in ihr zu seinem Kreise, seinen Lieben. Doch ist Simon Dachs „Aennchen von Tharau" volkstümlich geworden, als Typus der „durch Kreuz, durch Leiden, durch allerlei Not" erwählten Braut. Hinwiederum haben die Romantiker gar manches „im Volkston" gedichtet, was nur innerhalb ihres

ganz besonderen Kreises verständlich wird. Goethes Kraft, gleichsam aus der Volksseele heraus zu singen, läßt ihn wirkliche Volkslieder geradezu nach- und weiter dichten („Wie kommt's, daß du so traurig bist?"); Eichendorff, Uhland, Heine haben dem Jahrhundert seine verbreitetsten Volkslieder gegeben.

§ 66. Stoffwelt des Liedes.

Betrachten wir die Stoffwelt des Liedes. Wir werden nicht feststellen können, daß sie eingeschränkter sei, als die der Poesie überhaupt. Gegenstand des Liedes kann alles sein, auch das rein Historische, welches sich in objektivierter Behandlung das Epos zu eigen macht, oder das Szenisch-Aktuelle, das im Drama, vom Dichter abgelöst, für sich selber wirkt. In der Ballade, einer merkwürdigen volkstümlichen Dichtungsform, finden wir alle diese Momente zusammenwirkend. Entschieden lyrischer Charakter (sangmäßiger Strophenbau), historischer (sagenhafter, doch auch blos anekdotenhafter) Vorwurf, dramatische (dialogische) Form. (Zumal bei Goethe: Erlkönig, Fischer, Braut von Korinth, Gott und die Bajadere, Zauberlehrling, Hochzeitslied, Ballade vom vertriebenen und zurückkehrenden Grafen. Streng dialogisch: die Müllerinballaden, welche je den altenglischen, altdeutschen, altfranzösischen, altspanischen Balladencharakter nachbilden sollen).

Charakteristikum des Liedes wird nun unter allen Umständen hier die Einfachheit sein müssen. Einfachheit des Vorwurfs! Denn er soll in Kürze, in einem zusammenhängenden Sangesvortrag von einem Einzelnen erschöpft werden. Daher darf er weder weitverzweigt noch unübersichtlich sein, wodurch eine Reihe spezieller Stoffe

von selbst sich der Liedbehandlung entziehen werden, welche die Triumphe dramatischer und epischer Kunst bilden. Doch ersetzt das Lied vieles durch die ihm ganz besonders gemäße eigentümliche Art, Umstände, namentlich vorausliegende, anzudeuten, verwickelte Verhältnisse durch Empfindungsausdruck subintelligieren zu lassen. Hier wird der Lyriker gelegentlich Lehrer des Epikers, durchaus aber des wirkungsvollen Dramatikers. Was Fr. Th. Vischer das Punktuelle des lyrischen Gedichts nennt, das völlige Ausschöpfen einer einzigen Situation, erweist sich somit exemplarisch für die gesamte poetische Kunst.

§ 67. Epigramm.

Als das konzentrierteste Produkt der Lyrik und der Poesie überhaupt gilt uns das Epigramm*) („Ist Poesie Raserei, so ist sie in Epigrammen die kürzeste" Wernicke) Unter dem Titel „Epigramm" (Aufschrift) faßt die antike Poetik alles zusammen, was in der kurzen knappen Form (gewöhnlich des einfachen Distichon: Hexameter und Pentameter s. S. 85) sich vereinigt. Da Kürze des Witzes Seele ist, so wird freilich die komische Pointe gerade hier vorzugsweise Bewährung suchen, wie wir es noch heute in den Stichelversen der Bergbewohner beobachten können. Komische Wendung zumal mit agressiver Spitze (der „Stachel" des Epigrammes vgl. Goethe und Schillers „Xenien" nach dem Muster des römischen Epigrammatikers Martial) ist aber keineswegs der ausschließliche, ursprüngliche Charakter des Epigramms als eines kurzen „Sinngedichts". Getreu seiner Grundbedeutung als Aufschrift kann es ebenso

*) Vergl. Sammlung Göschen Nr. 9. Lessings Antiquar. und Epigrammat Abhandl.

ernste und empfehlende Wendungen bringen, als komische und tadelnde. Grab- und Lobschriften auf Denkmalen sind der sinnfällige Ausdruck dieser abweichenden Grundrichtungen des Epigramms. Das Epigramm bildet so den Ausgangspunkt für drei wesentliche Richtungen der Poesie, die auch unmittelbar ins dramatische und epische Gebiet übergreifen können: nämlich die satyrische, die elegische und die panegyrische Richtung.

In der Satyre (von lat. satura lanx, volle Schüssel, jedenfalls unter Einwirkung der Namensform der komischen Wald- und Feldgottheiten) vereinigt sich gleichsam ein Schwarm von Stachelversen, um einen einzigen Gegenstand von allen Seiten anzufallen (Juvenal). In der Elegie (Erklärung ungewiß: von einem klagenden Refrain *ἐ λέγε; εὖ λέγειν?*) knüpft sich eine Reihe ernster, nicht gerade immer schwermütiger Betrachtungen an eine einzige, gehaltene Empfindung abschließender Einsicht, notwendiger Resignation. Ihre Form ist das fortgesetzte Distichon des Epigramms (Elegeion). (Schillers „Spaziergang", Goethes „Euphrosyne"). Im Panegyrikus (*πανηγυρικὸς λόγος*, Lied der allgemeinen Festversammlung) wird das lobende Wort zur weitausgeführten Lobrede an Große jeder Art, zu allen Zeiten meist an Machthaber, an letztere mehr zu Lebzeiten, als nach dem Tode (poetischer Nekrolog). Erhabenes Muster eines klassischen Panegyrikus (in dialogisch-dramatischer Form) ist Schillers „Huldigung der Künste" (an die Erbprinzessin von Weimar, Maria Paulowna, Großfürstin von Rußland).

§ 68. Chorlied.

Der gerade Gegensatz zum Epigramm, als der literarischen Festlegung des Einzelspruches, der Gnome, ist

das Chorlied, die einheitliche Zusammenfassung einer lyrischen Mehrheit. In unserer vielstimmigen, polyphonen Musik (nicht so in der antiken homophonen, einstimmigen) tritt diese Mehrheit in der harmonischen Vielfältigkeit der Stimmen sinnfällig hervor. In der Poesie aber zeigt sich die Mehrheit streng zur Einheit zusammengefaßt. Im Text weichen die Stimmen nicht, höchstens im Zeitpunkt der Einsätze, von einander ab. Im Chor findet sich also eine einheitlich (harmonisch) gestimmte Gesamtheit ebenso streng zusammen, wie sich im Epigramm eine abweichend gestimmte Individualität scharf von der Masse heraushebt und sich ihr gegenüberstellt. Im Chor schießt jene Punktualität der lyrischen Poesie gleichsam in Radien nach allen Seiten aus, teilt sich mit. Der Chor bildet den Umkreis für die lyrische Situation. Daher ist ihm der Kehrreim (Refrain) so gemäß, in welchem der Chor die Abschlüsse der Solostrophen oder ihren Grundgedanken aufgreift und sich so das Einzelgedicht durch Anteil zu eigen macht. Vergl. Goethe, Kophtisches Lied:

Kinder der Klugheit, o habet die Narren
Eben zum Narren auch, wie sich's gehört!

Rechenschaft:

Sollst uns nicht nach Weine lechzen,
Gleich das volle Glas heran,
Denn das Aechzen und das Krächzen
Hast du heut schon abgethan.

und Ergo bibamus.

Im Chorlied können wir daher ebenso den Ausgang für jene Richtungen lyrischer Poesie finden, in denen Massenempfindungen zum Ausdruck gebracht werden, wie im Epigramm für die streng subjektiven. Wo gesellige Vereinigung

heiterer und ernster Natur irgendwie vorausgesetzt wird, zielt das Lied auf chorische Wiedergabe. Namentlich jener Ernst, in dem jede Gesamtheit sich trifft, bei dem persönliche und Standesbeziehungen schwinden, die religiöse Erhebung, erheischt von Natur den chorischen Ausdruck. Geistlicher Sologesang ist nur am öffentlichen Ort, am besten in der Kirche selbst, als Zwischensatz zwischen Chören angebracht. Ueber private Andachtsübungen des Einzelnen gerade vermittels Gesanges vergleiche man Kants schalkhafte Bemerkungen (Kritik der Urteilskraft I § 53 und Anm.). Der katholische Hymnus, wie der protestantische Choral sind auf Massenbeteiligung angelegt und ohne sie wirkungslos.

§ 69. Auseinandertreten des Chores.

Fällt der Chor irgend auseinander, sei es in gegeneinanderstreitende Massen (Halbchöre), oder gar in sich ablösende und selbständig heraustretende Persönlichkeiten, so hört er auf, lyrisch zu sein. Er wird, wie es in der Natur des Vorgangs liegt und die Litteraturgeschichte auf jeder ihrer bezüglichen Etappen, im Altertum, Mittelalter und in den Neuzeit, schlagend bestätigt, zum Drama. Immer wieder hat das Drama an chorische Lyrik angeknüpft. Im Altertum, wo dieser Uebergang in der Aeschyleischen Tragödie mit ihrer in der Wucht der Chormassen noch gänzlich eingewurzelten Handlung höchst anschaulich wird, im Mittelalter, wo aus der Teilung und Stimmenabsonderung der Oster- und Weihnachtschöre (Tropen) die kirchliche (Misterien-)Bühne hervorgeht, selbst in der Neuzeit, wo die Renaissance so lange an dem musikalisch-dramatischen Chore herumexperimentiert, bis sie unser modernes musikalisches Drama, die Oper, geschaffen hat. Der Chor bildet also, wie man sieht, historisch

wie systematisch, die notwendige Vermittlung von der Lyrik zu der zweiten, wie viele (nach Aristoteles) wollen: höchsten, jedenfalls im technischen Verstande, vollständigsten Gattung poetischen Schaffens, der dramatischen.

Kapitel 2. Das Drama.

§ 70. Inneres Verhältnis der Lyrik zum Drama.

Wir haben die Entstehung des Dramas damit gekennzeichnet, daß aus dem Chore Persönlichkeiten selbständig heraustreten. Schon dies Heraustreten bedeutet eine Thathandlung, und Handlungen sind es, welche die aus dem lyrischen Untergrunde losgelösten, poetisch selbständig gewordenen Persönlichkeiten im Drama durchführen. Im antiken Drama blieb der Chor neben diesen handelnden Persönlichkeiten, den „Actoren", als eine Art von lyrischer Gesamtpersönlichkeit bestehen, welche die Handlung verfolgt, sogar so, daß sie mit den handelnden Personen in Verkehr tritt, ohne jedoch in die Handlung selbst einzugreifen. Ein sprechender Beleg für das innere Verhältnis der Lyrik zum Drama.

§ 71. Besonderer Charakter des Dramas.

Ist die Lyrik die Dichtung der Persönlichkeit, so wird das Drama, wie wir sehen, streng vermittelt durch den Chor, zur Dichtung der Persönlichkeiten. Und zwar nicht mehr wie im Chor der Persönlichkeiten mit einander, sondern der Persönlichkeiten gegen einander. Das Drama bedeutet in der Dichtung die Auseinandersetzung handelnder Persönlichkeiten in einem bestimmten Falle mit ausschließlich auf diesen Fall bezüglichen Voraussetzungen und notwendig daraus folgendem Endergebnis. Eine Folge von Scenen, d. h. dargestellter Lebensvorgänge, giebt noch kein

Drama. Das poetische Interesse muß schlechterdings die ganze Scenenfolge unter sich zusammenfassen und auf einen bestimmten Mittelpunkt beziehen, um die dem Drama eigentümlichen poetischen Wirkungen zu erzielen. Dies ist die dem Drama eigentümliche Punktualität des poetischen Schaffens, die *Einheit des Interesses*, und alles was man seit des Aristoteles ersten wichtigen Sätzen über diese Frage behauptet und gestritten hat, geht darauf zurück. Ein irriger Schluß daraus sind die durch Lessings Kritik*) aus dem dramaturgischen Kanon beseitigten *drei Einheiten* der Franzosen (des Orts, der Zeit und der Handlung), welche äußerliche Forderungen der theatralischen Natürlichkeit (daß *ein* Vorwurf sich binnen 24 Stunden an demselben Flecke abspiele) an die Stelle der dramatischen Konsequenz setzen.

Das Interesse richtet sich im Drama nicht mehr auf die Persönlichkeit des Dichters, der das Weltbild in sich trägt, sondern es geht auf Persönlichkeiten, die, von ihm losgelöst, das Weltbild „durchführen", in ihrem Handeln zur Darstellung bringen. Daß hinter diesen Personen der Dichter steht, tritt vollständig zurück. Man soll es vergessen. Man soll *ihn*, den Dichter vor allen Dingen, seine besondere Geistesanlage, sein besonderes Verhältnis zu Welt und Menschen vollständig vergessen eben über der Welt und den Menschen, die er im Drama sich gestalten läßt. Diese Welt, diese Menschen tragen ihre Bezüge, ihren Charakter *in sich*. Es ist die höchste Kunst des Dramatikers, diese Welt und ihren Charakter *so* zum Ausdruck zu bringen, *wie er in sich ist*. Nicht jeder Mensch, der die Welt eben so sieht, wie sie dem platten Auge erscheint, sieht die Welt, wie sie ist, wie sie eigentlich in sich

*) Vergl. *Sammlung Göschen* Nr. 8. Lessings dramaturgische Abhandlungen. S. 131 ff.

ist. Das ist es, was uns so überwältigend an den entscheidenden Stellen großer Dramen überkommt, daß uns dann für Momente die Binde vom Auge fällt und wir uns wie im Kern der Welt fühlen. In Shakespeare ist diese besondere dramatische Kraft des Poeten so stark wirksam, daß seine Person jetzt nach dreihundert Jahren beinahe so zur Mythe geworden ist, wie dem Altertum bereits der Name seines großen Epikers, des Homer. Ein blinder Bettelpoet, meint man, könne den Glanz des Homerischen Epos nicht ersonnen haben, ein ungelehrter Schauspieler nicht die Tiefe des Shakespeareschen Dramas.

Das Drama ist also seiner poetischen Idee nach ein Weltbild *für sich* (ohne poetische Rahmen), und die Personen in ihm handeln *unter sich* (ohne den Dichter). Das was dieses Kunstwerk zusammenhält, muß demnach ganz in dasselbe hineinfallen. Strenger als in jedem andern poetischen Gebilde, wird hier die künstlerische *Anordnung* und *Auswahl* des Stoffes sein müssen.

§ 72. Bühnentechnik.

Hierin begegnet sich der Poet im Dramaturgen mit dem Techniker, der in dem engen Rahmen eines Theaterabends (2—3 Stunden) auf einem beschränkten, vielfach bedingten Lokal (der Bühne) vor einer bunt zusammengewürfelten Menge von sehr verschiedener Bildung und Fassungskraft ein Stück Welt lebendig und greifbar machen soll. Die Forderungen des inneren Baues (der Konstruktion) des Dramas werden verstärkt durch diejenigen seiner äußeren Einrichtung bei der Aufführung (seiner Oekonomie). Zeit und Raum müssen nach Kräften ausgenutzt werden, ohne daß mit der Zeit Langeweile oder Ermüdung, im Raume Leere oder Verwirrung

eintrete. Die Handlung legt sich daher in Hauptstücke (Akte) und diese wieder in einheitliche Auftritte (Scenen) auseinander, in denen immer wieder je ein bestimmter Entscheidungspunkt die Spannung in Atem hält und zugleich nach Möglichkeit alles für das Gesamtbild Notwendige an seinem Teile angebracht wird. Zwischen die Akte trat als Abwechselung bei den Alten der Chor in rein lyrischer Verwendung, bei uns gegenwärtig Ruhepausen, mitunter noch mit Instrumentalmusik ausgefüllt. Der Bühnenraum bestreitet bei erhobenem Vorhang (während der Akte) das Phantasiebild des Zuschauers. Dies fordert die Handlung, er darf daher nicht leer bleiben („scène vide"), es fordert Uebereinstimmung, er darf daher nicht willkürlich sein, zumal in unserer Zeit, die von den ursprünglichen allgemeinen scenischen Andeutungen zu sehr bestimmter, oft unnötiger, überladener Dekoration fortgeschritten ist.

§ 73. Dramatische Komposition.

Das Interesse muß nach Stärke und Umfang zusammengehalten werden: es darf nicht geschwächt, es darf nicht verzettelt werden. Diesem Zwecke dient das entschiedene, durch keine Abschweifungen aufgehaltene Hinaufführen der Handlung auf ihren natürlichen Höhepunkt, auf dem die in ihr zum Ausdruck gelangenden persönlichen Gegensätze voll aufeinanderprallen und so den geforderten Abschluß der Handlung in einem auffallenden Ereignis (sei es des Hasses oder der Liebe: Tod oder Versöhnung) notwendig herbeiführen. Man nennt diesen Höhepunkt der Handlung nach Aristoteles Peripetie, d. h. ihren Umschlag ins Widerspiel der Begebenheiten (Aristot. cap. 11. 1452ª 23 sq. *ἡ εἰς τὸ ἐναντίον τῶν πραττομένων μεταβολή*). Man wird nämlich leicht bemerken, daß die

Handlung im dramatischen Sinne immer so gebaut ist, daß die im Anfange sich gut anlassende schließlich ihr Widerspiel ins Schlechte erfährt, und umgekehrt anfängliche Trübsal sich am Schlusse glücklich ausgleicht. Gerade dadurch wird der für fremde Schicksale notwendige, gleichsam materielle Anteil (die Spannung) gesichert und diejenigen Handlungen, die in diesem Sinne der Peripetie entbehren (Aristoteles' einfache Handlungen im Gegensatz zu den verwickelten mit Peripetie), werden nicht diesen besonderen dramatischen Eindruck machen (Sophokles' Oedipus in Kolonos).

Die Peripetie ist besonders eindringlich, wenn in ihr die Personen der Handlung ganz sicher auf dem Punkte zu stehen meinen, wo sich ihr Geschick ins Gute beziehungsweise ins Schlimme wenden muß, während der Zuschauer aus den angesponnenen Fäden das Gegenteil unabwendbar herankommen sieht. So hat Aristoteles schon das Beispiel des Oedipus herangezogen, der den alten Hirten, den einzigen lebenden Zeugen seiner Aussetzung, kommen läßt, um, wie er hofft, endgültig von der Furcht vor dem Fluche befreit zu werden, aber gerade durch ihn die Gewißheit seiner Herkunft und damit die furchtbare Begründung des Fluches erfährt. Wir können hier als ebenso auffallend die „Braut von Messina" unseres Schiller anführen, in der die feindlichen Brüder beide die friedliche Begleicherin ihres Geschicks gefunden zu haben wähnen, während der wissende Zuschauer ahnt, daß es die eigene Schwester und die letzte, tödliche Entfesslerin ihre Rivalität sein müsse. Hinwiederum findet die ausgestoßene, um den ermordeten Vater und die geschändete Familienehre trauernde Elektra auf dem Höhepunkt der Verzweiflung den Mann, den sie als rächenden, schützenden Bruder erkennt. Ebenso findet bei Goethe der von Furien verfolgte Orest in dem Augenblicke,

da er geopfert werden soll, die Schwester Iphigenie als versöhnende Priesterin der ihn heilenden Göttin.

Es ist schon aus diesen Beispielen klar, daß Erkennungen (Aristoteles: ἀναγνωρίσεις) in der Peripetie eine große Rolle spielen werden. Und zwar nicht bloß Erkennungen der entscheidenden Personen an sich, sondern der um sie verflochtenen besonderen Bezüge und Verhältnisse, die den Gang des Dramas bestimmen. Die wundersamen Zusammenhänge und Fügungen des Menschengeschicks, die dem zerstreuten Auge des Weltmenschen im Zeitenlaufe verschwimmen und zerflattern, die Poesie packt sie im Drama am festesten zusammen, legt sie am deutlichsten blos. Freilich handelt es sich nicht immer bloß darum, daß lang Getrennte, Geschiedene, einander Suchende sich finden. Viel bedeutsamer erscheint die rein geistige Erkennung im Drama. Das schlummernde Geheimnis im Leben und Charakter der Personen wird in ihm ganz durch sie selbst offenbar. Der abgedankte Lear muß erkennen, wie es im Innern derer aussieht, denen er Alles geopfert; er muß erkennen, wem er Unrecht gethan hat, wer ihn wahrhaft geliebt und wer nur im argen Schein. Der alte Mohr muß erkennen, welcher von seinen Söhnen der Bösewicht und Verbrecher ist. An der That, am Ereignis demaskiert sich gleichsam die Seele des Menschen, wird sein Inneres offenbar. („Jetzt sehe ich, wie du bist!" „Du bist erkannt!" u. dergl.) Selbst in den gewöhnlichen Fluß des Alltagslebens bringt eine ungeheure That, ein Ereignis ein dramatisches Moment. Seine Selbstverständlichkeit wird dadurch gleichsam Lügen gestraft. Das kaum Erwartete trifft ein, das Unverhoffte geschieht. Das eben ist dramatisch. Die Dramatiker sichern sich gern die augenfällige Bewährung, Bestätigung der Erkennung durch Ringe, Briefe, körperliche,

sonst verhüllte Kennzeichen, Male, Wundnarben, Dokumente. (Oreſtes und Elektra, Leſſings Nathan). Doch darf dies äußere Erkennen nur ein letztes Siegel des inneren Erkennens der Sympathie, der gemütlichen Bezüge ſein, nicht umgekehrt dieſe ſich an jene anſpinnen. In dieſem Sinne gerade eine auf das Trügliche der Erkennungsmerkmale gegründete Peripetie ſollte die des unvollendeten Schillerſchen „Demetrius“ werden.

§ 74. Expoſition und Kataſtrophe.

An der Peripetie pflegt beſonders ſcharf hervorzutreten, welche Sorgfalt der Dramatiker auf eine geſchickte Einführung der vollſtändigen Vorgeſchichte ſeiner Handlung, die Expoſition, zu verwenden hat. Jedes fehlende, aber auch jedes überflüſſige, vornehmlich aber jedes ſchief, d. h. ohne geraden Bezug auf das untrennbare Gewebe der Handlung eingeführte Moment wird im Verlaufe des Dramas fühlbar und demnach die Wirkſamkeit, ja die Möglichkeit der Peripetie hemmen. Ein klaſſiſches Beiſpiel, wie ein Motiv durch ſeine Emanzipation von der urſprünglichen Handlung dieſe überwachſen und in ihrer eigentlichen Idee zu nichte machen kann, iſt das der Freundſchaft des Marquis Poſa in Schillers „Don Carlos“. Aehnlich Weislingen in Goethes „Götz“. Doch hat Schillers dramatiſche Lebendigkeit es vermocht, die Intention ſeines Helden ſo unmerklich und ſo fortreißend in die ſeines Freundes hinüberzuführen, daß die Veränderung der Direktive des Dramas kaum an der Peripetie, freilich wohl an dem für Carlos notwendig nachteiligen Abſchluß des Dramas fühlbar wird. Goethes „Götz“ teilt ſich durch die Weislingenaffaire in zwei gleichmäßige Kronen, von denen freilich die eine ſo ſchön der andern als Folie dient, daß das Stück an pocti-

scher Wirksamkeit gewinnt, was es an dramatischer Schlagkraft verliert. Man bezeichnet diese Konzentrierung des dramatischen Fadens um einen bestimmten Mittelpunkt treffend mit dem Bilde von der Schürzung des dramatischen Knotens. Mit der Peripetie beginnt sich dann dieser Knoten zu entwirren, und es tritt das zu Tage, was als sein notwendiges Ende von Anfang an in ihn gelegt war, die Katastrophe.

§ 75. Tragödie.

Dieses griechische Wort (Katastrophe) hat nun, und zwar vom Drama her, ganz die Bedeutung eines unglücklichen, erschütternden Ausgangs angenommen. Ja, man bezeichnet einen solchen Ausgang geradezu als tragisch, d. h. als den Ausgang einer Tragödie. Das griechische Wort „Tragödie" würde demnach einfach ein Drama mit unglücklichem Ausgang bedeuten. Dies bedeutete es jedoch den Griechen selber nicht. Die Griechen nannten ein Drama mit glücklichem Ausgange ebenso gut Tragödie, ganz einfach darum, weil bei ihnen das Wort noch die außerpoetische Bedeutung einer religiösen Kultushandlung (des Bacchusopfers, eines Bockes τράγος) besaß, während es für uns sich völlig mit der dramatischen Aufführung deckt. Aus der Bedeutung aber, die das Wort angenommen hat, kann man unschwer entnehmen, daß der tragische Ausgang seiner Idee nach ein unglücklicher sein muß. Etwas von diesem Bewußtsein scheint trotz seiner sonstigen, die allgemeine griechische Anschauung wiedergebenden Theorie die berühmte Definition des Aristoteles von der Tragödie (6. Kap. seiner Poetik) zu erfüllen. Dieselbe läuft bekanntlich auf die merkwürdige Bestimmung der Aufgabe der Tragödie hinaus, daß sie durch Mitleid und

Furcht eine Reinigung von solchen Leidenschaften (τὴν τοιούτων παθημάτων κάθαρσιν) bewirke.

§ 76. Katharsis.

Die Aristotelischen Worte von der Katharsis haben die reichste und mannigfaltigste Auslegung erfahren. Ganze Zeitalter und fast alle bedeutenden Geister haben sich mit dem ihnen zugrunde liegenden Problem auseinandergesetzt. Aus allen ihren mitunter stark abweichenden Erklärungen geht zum mindesten das eine hervor, wie eigentümlich, um nicht zu sagen wunderbar den Menschen ihr ästhetisches Wohlgefallen an dem Jammergeschick der tragischen Helden erscheint. Der tragische Held leidet, und er leidet unverdient gerade im Sinne der höheren Menschlichkeit. Ein auf ihm lastendes Geschick ruft die Gegenwehr seiner ganzen Natur hervor, und wo der gemeine Mensch durch Ausweichen und Nachgiebigkeit sich hindurchhilft, unterliegt der tragische Held durch die Unbeugsamkeit seines Willens. Das antike (vorchristliche) Drama verschärfte im Geiste rein fatalistischer Weltauffassung dies Verhältnis, indem es auf der einen Seite die despotische Uebermacht eines blind waltenden, sich durch Weissagung (Orakel, Träume) ankündigenden Geschicks, auf der andern die völlige Ohnmacht der sich dagegen vergeblich wehrenden menschlichen Selbstbestimmung zur grausigen Bestätigung brachte. (Sophokles' Oedipus, Schillers Versuch einer Wiedererneuerung dieser Tragik in der „Braut von Messina", Schicksalsdramen.) Gegenüber der Weltsucht der heidnischen Sinnesart wirkte die Tragödie also thatsächlich als religiöses Moment. Denn sie erhielt die Gegenwart eines übermächtigen, transszendentalen (überweltlichen) Prinzips dem zur Selbstvergötterung (Ate) neigenden Heidentum in drohender Erinnerung (Nemesis). „Es fürchte

die Götter — das Menschengeschlecht! — Sie halten die Herrschaft in ewigen Händen — und können sie brauchen, wie's ihnen gefällt!" so lautet das Lied der Parzen (Schicksalsschwestern) in Goethes Iphigenie. Der auf das Jenseits gerichtete christliche Geist (Shakespeare) wahrt demgegenüber die Bedeutung des sich transszendental selbst bestimmenden menschlichen Willens. In beiden Fällen ist diese Unbeugsamkeit des Willens die vielerörterte tragische Schuld, die auf den reinsten, edelsten Voraussetzungen beruhen kann (Antigone, Romeo und Julia, Hamlet). Es ist nur die Konsequenz des ungemeinen Charakters, die schon Aristoteles Poet. Kap. 15 als ὁμαλόν berührt; es ist das Absolute der Menschennatur, welches in der Tragödie seine Triumphe feiert. Auch im Schlechten (Richard III., Makbeth, Wallenstein)! Aber während das Schlechte, in der Verblendung des egoistischen Strebens befangen, an den Grenzen, die dem Ich gesetzt sind, scheitert, an der Unerschütterlichkeit der moralischen Weltordnung sich bricht, überwindet das Gute die Welt, wenn auch in bitterem Leiden und im selbstgewählten Tod (der tragische Wahnsinn und Selbstmord).

So führt die Tragödie das Furchtbare und Mitleiderregende in höchster Steigerung vor. Aber gerade, indem sie daran das Unzukömmliche, Schwankende, Trügerische des Lebens klarlegt, im Gegensatz zu der unendlichen Aussicht, die das unzerstörbare Triebwerk unseres inneren Wesens uns eröffnet, gerade dadurch erhöht sie uns über das Leiden dieses Lebens, beruhigt uns im Innersten über alle Rätsel des Geschickes. Furcht und Mitleid, die härtesten aller Affekte, das Grauen vor dem allgemeinsamen Vernichter Tod und das Mitgefühl mit dem Leiden aller sind überwunden dadurch, daß wir in der Tragödie unserer selbst gewiß geworden sind.

Daher die ganz paradoxe, aber doch von jedem gefühlte Beruhigung, die seelische Befreiung am Schlusse einer wahren Tragödie, an der selbst unser physischer Organismus teilzunehmen scheint (Medizinische, physiologische Erklärung der Katharsis: Entladung).

§ 77. Analyse der Schillerschen Maria Stuart.

In Schillers Drama Maria Stuart giebt die Auseinandersetzung des Wächters der in England gefangenen schottischen Königin mit ihrer alten Amme Hanna Kennedy über die grausame und ungerechte Behandlung Marias, zu der diese selbst hinzutritt, eine lebhaft bewegte Exposition. Ihre früheren Beziehungen sowie der gegenwärtige Stand der Dinge treten bei diesem Kampf um die Wahrung ihrer Würde deutlich hervor. Das Auftreten Mortimers, des in Frankreich für die katholische Sache in der Person der Maria gewonnenen Neffen des Kerkermeisters, bringt die Handlung ins Rollen. In ihm ersteht der Maria ein zum Aeußersten entschlossener Helfer, der mit ihrem mächtigen heimlichen Verehrer, dem Günstling der Königin Elisabeth, Grafen Leicester, in Unterhandlung tritt, zugleich so gewandt und verdachtlos, daß Elisabeth und ihr Staatsminister Burleigh ihn mit einem heimlichen Mordauftrag gegen die Maria betrauen können. Leicester giebt den Ausschlag in dem im Staatsrat der Elisabeth zum Ausdruck kommenden Verlangen, an Maria Gnade walten zu lassen. Ja, er bestimmt sie sogar, den Bitten der Gefangenen um eine Zusammenkunft in ihrem Kerkerschloß zu Fotheringhay nachzugeben.

Das sind die beiden ersten Akte. Bis hierher läßt sich Marias Sache sehr gut an. Am Anfang des dritten Aktes sehen wir sie im Vollgenuß der aus Anlaß der Zusammen-

kunst erlangten Freiheit, sich wieder in der Natur, im Parke, ergehen zu dürfen. Da auf der Höhe des Stückes, in der berühmten vierten Scene dieses Aktes, erfolgt die Peripetie. Mit grausamer Kälte und unerträglichem Hochmut tritt Elisabeth im Gefühl ihrer Macht der tief gedemütigten Feindin entgegen. Sie stellt sich erstaunt, erzürnt über dies Zusammentreffen; in unedlem Stolze triumphiert sie über die ihr zu Füßen sinkende Unglückliche, so daß diese, nicht mehr fähig, an sich zu halten, nunmehr die ganze Erbitterung, den ganzen Trotz der durch die illegitime Gegnerin um ihre königlichen Rechte gebrachten rechtmäßigen Herrin austoben läßt. Nun ist alles aus. Elisabeth geht in höchster Wut. Ein mißglücktes Attentat auf sie, bei der Rückfahrt vom Schlosse durch einen von Mortimers katholischen Genossen ausgeführt, reizt die Volkswut gegen die papistische Ruhestörerin und giebt Elisabeth die lang vermißte Rechtswaffe gegen sie in die Hand. Die Anschläge Mortimers, des rasenden Verehrers der Maria, mißlingen, da Leicester, um sich selber vom Verdacht zu reinigen, ihn festnehmen läßt. Mortimer tötet sich selbst. Leicester selbst muß die Katastrophe herbeiführen; der feigherzige, doppelsinnige „Werber um zwei Königinnen" muß an der Geliebten selbst die Hinrichtung vollziehen. Und jetzt, Auge im Auge mit diesem Aeußersten, im Angesicht des Todes erhebt sich Maria zu jener tragischen Höhe, die „nichts mehr auf Erden hat." Leicester hört ihr Haupt im Nebenraum vom Blocke fallen und sinkt ohnmächtig nieder. Elisabeth, von ihren Getreuesten verlassen, in vergeblicher Reue über das in Leidenschaft verhängte Todesurteil muß den Verlust des Einzigen beklagen, dem ihr Herz anhing, Leicesters.

§ 78. Das Drama mit glücklichem Ausgang.

Ist also der unglückliche Ausgang im Drama etwas seinem eigentümlichen Ernste durchaus Gemäßes, ja von ihm Gefordertes, so darf man ihn doch nicht zum charakteristischen Merkmal des ernsten Dramas machen, im Gegensatz zu seinem heiteren Pendant, der Komödie. Dies geschieht und geschah vielfach. Im Mittelalter konnte Dante sein heiligen Ernstes volles Gedicht göttliche Komödie nennen wegen des glücklichen Ausgangs (im letzten Teil, dem Paradiso, vgl. die Widmung an Can grande della Scala). Das Ankämpfen der edlen Natur des Helden gegen die Härte seines Geschicks, das freudige, standhafte Ertragen der Schlechtigkeit und Gemeinheit der Welt kann sittliche Mächte zu seiner Rettung oder Entschädigung heraufbeschwören, die seine tragische Schuld vor unseren Augen in ein überweltliches Verdienst verwandeln. Die Alten gaben Dem Ausdruck dadurch, daß sie die Person gewordene sittliche Macht, eine Gottheit, am Schlusse in den Gang der Tragödie eingreifen, die unlöslichen Fäden des Geschicks entwirren, den lastenden Fluch tilgen ließen (Deus ex machina wegen der szenischen Einführung des Gottes auf einer vom Himmel herabschwebenden Maschinerie). Im Christentum hat der unsichtbare Gott seine sichtbar gewordenen Boten, Engel und Heilige, zur Verfügung. Die Genien und gütigen Feen der Märchenwelt hat es gleichfalls nicht ihres poetischen Amtes zu entsetzen vermocht. In beiden Fällen wird gerade hier die Beihilfe der Musik mit ihrer das Wunderbare realisierenden Macht dem Drama erwünscht sein. Die Oper ist heute der rechte Boden für solche Vermittler eines glücklichen dramatischen Ausgangs (die dei ex machina der Gluckschen Opern, der fromme Einsiedler am Schlusse des „Freischütz", Sarastro in der „Zauberflöte"). Am reinsten

poetisch ist es, wenn die sittliche Macht des Helden sich selbst rechtfertigt oder ihm rein menschliche Helfer in Freundschaft und Liebe wachruft. Derartige verklärte Gebilde hat auch am vollkommensten Shakespeare geschaffen (Wintermärchen, Cymbeline, Sturm). Daß sie auch in der Oper zu ihrem Rechte gelangen können, beweist Beethovens überschwänglich herrlicher „Fidelio".

§ 79. Das bürgerliche Trauerspiel.

Mit der Verflüchtigung der dramatischen Spiele zur täglich gewohnten Zerstreuung und Unterhaltung breiter Volksmassen muß die Tragödie natürlich viel von ihrer spezifischen Würde, ihrer gewissermaßen transszendentalen Haltung in der Behandlung der menschlichen Geschicke einbüßen. Das Alltägliche mit seinen gewöhnlichen Gestalten und kleinlichen Verwicklungen, mit einer die Neugier oder das Tagesinteresse anlockenden (sensationellen oder aktuellen) Spitze wird hier zum Vorwurf des Dramas. Daß der idealere Boden des Mythos, den das antike Drama immer wieder neu zu gestalten liebte, oder der historischen Begebenheit verlassen wird, würde diese dramatische Gattung noch nicht so sehr von der Tragödie scheiden. Als das sogenannte „bürgerliche Trauerspiel" im vorigen Jahrhundert unter dem Einfluß der demokratischen Revolutionsbewegung einsetzte, verband man (Diderot und Lessing) damit die höchsten dramatischen Absichten, die unsere Klassiker zum Teil bewährten (Lessings „Miß Sarah Sampson" und Emilia Galotti"; Goethes „Clavigo", „Stella" Schillers „Cabale und Liebe"). Das äußerliche gesellschaftliche Verhältnis, das den mythologischen und historischen Helden hebt, macht ihn noch nicht zum tragischen Helden. Was ihn zum tragischen Helden macht, ist sein eigentümliches Verhält-

nis zur Welt, sein besonderes Schicksal, die transszendentale Freiheit, die er bewährt. Das hebt ihn über die gemeine Masse, und dazu braucht er weder Prinz noch Heerführer zu sein, obschon dann das Exponierte seines Standorts das Erschütternde seines Falles (die „Fallhöhe") an und für sich steigert. Das gemeine Gesellschaftsdrama (Intriguen-, Sensations-Rührstück), in dem familiäre Zerwürfnisse, ehelicher Zank, häusliches Unglück, Schulden, Krankheit, Vererbung das allgemeine Elend repräsentieren, entfernt sich vielmehr rein künstlerisch von der poetischen Aufgabe des Dramas, die das absolut persönliche Schicksal zum Gegenstande hat.

§ 80. Die Komödie.

Zu dieser Aufgabe kehrt dagegen die künstlerische Form des heiteren Dramas, die Komödie (von κῶμος fröhliches Gelage oder κώμη Dorf), wiederum zurück. Sie erwählt sich das Bereich des allgemeinen Lebens bewußt zu ihrem künstlerischen Gebiet. Aber indem sie sich darüber erhebt, indem sie die tausend Mißstände, Unfälle und Verdrießlichkeiten des Daseins in die Sphäre des Lächerlichen, des vom rein menschlichen Standpunkt gar nicht ernst zu Nehmenden rückt, dadurch wahrt sie sich von vornherein jene transszendentale Freiheit, welche sich die Tragödie, wie wir sahen, gerade durch das Auskosten der vollen Herbigkeit des Menschengeschickes erwirbt. Der tragische Held scheitert durch die Größe seiner Gesinnung an der Kleinheit, Enge und Gebundenheit der Weltverhältnisse. Demgegenüber zeigt aber nun die komische Figur, daß darin die Erbärmlichkeit, Nichtigkeit und Gemeinheit ebenso wenig zu ihrem Ziele gelangt. Sie wird gleichermaßen desavouiert, geprellt, bloß-

gestellt, abgeführt und gibt so wiederum dem wahren Menschheitsgefühle Gelegenheit, sich seiner selbst zu vergewissern, hier in der Form, daß es seiner selbst froh wird. Das eben ist das „Erheiternde", nach Aristoteles das unschädlich Lächerliche (γελοῖον οὐ φθαρτικόν) der Komödie.

Es ist ganz natürlich, daß die Komödie von ihrem Anfange an (in den grotesken politischen Karrikaturen des Aristophanes) darauf verfallen mußte, den komischen Figuren, überspannten Narren, eitlen Maulhelden, feigen Prahlhänsen, Windbeuteln, Schuldenmachern, Parasiten, verliebten Greisen, Kupplern, feilen Weibern u. s. f. wahre Menschen als Gegensätze gegenüber zu stellen, die dann im vollen Gefühle der Ueberlegenheit die Waffen des Witzes, der Schalkheit und Ironie gegen ihre Umgebung anwenden. So schon der von Gott Dionysos selber geführte tragische Dichter Aeschylos in den die neuere Tragödienweisheit verspottenden „Fröschen" des Aristophanes; so das klassische Muster dieser Art, Prinz Heinz in der Falstafkomödie Shakespeares.

§ 81. Gegensatzfiguren.

Die Gegensatzfiguren, in denen die komische Handlung sich von selbst zu größerem Ernst und vollerem Gefühl erhebt, vermögen den unlöslichen Zusammenhang zwischen Tragödie und Komödie auch äußerlich kenntlich zu machen, der den Platonischen Sokrates (im „Gastmahl") zu der Behauptung veranlaßt, daß ein guter Tragödiendichter auch ein guter Komödiendichter sein müßte. Keiner giebt ihm mehr recht, als der größte aller, Shakespeare, dem diese spezifische Form, durch Gegensatzfiguren Tragödie und Komödie einander anzunähern, so eigentümlich ist, daß es dem Schulverstande von jeher schwer fiel, sie auseinander zu halten, und er lange

Zeit an dieser Weise des spät ganz gewürdigten englischen Dramatikers den größten Anstoß nahm. Die Tragödie läßt das Possenspiel zu dadurch, daß ihre Helden zu komischen Gegensatzfiguren werden oder solche neben sich stellen (Hamlet, Merkutio in Romeo). Und die Komödie steigert sich zur Tragödie dadurch, daß sie tragische Gegensatzfiguren in sich aufnimmt. Ein Stück wie Shakespeares „Kaufmann von Venedig" erzielt, voll auf dem Boden der Komödie stehend, geradezu tragische Effekte. Der größte aller Komödiendichter, Molière, hat in seinem Misanthrope einen sonst komischen Charakter so scharf als tragische Gegensatzfigur gefaßt, daß ihm zum tragischen Helden nichts weiter fehlt als die Tragödie.

§ 82. Die dramatische Fabel.

Der abgezogene Vorwurf des Dramas (μῦθος, argumentum, Fabel, Süjet) stellt rein objektiv eine Geschichte, eine Erzählung dar und läßt sich, wie jede thatsächliche Weltbegebenheit, in einen historischen Auszug bringen. Viele Dramen, diejenigen Shakespeares voran, lehnen sich an derartige vorhandene Berichte von Historien und angeblichen Begebenheiten. Ein solcher Berichterstatter nun objektiviert thatsächlich die Begebenheit, dadurch, daß er sie als vergangen als abgeschlossen vorbringt, während der Dramatiker sie als im Entstehen, als werdend vor unsere subjektive Anschauung bringt. Der Berichterstatter wird somit der einzige Vermittler, für uns das Durchgangsmedium für die ganze Begebenheit. Es wird gar nicht fehlen können, daß im Dichter diese Art Vermittlung wiederum eine besondere poetische Form annimmt. Es ist die Form des Epos.

Kapitel 3. Das Epos.

§ 83. Verhältnis des epischen zum dramatischen Dichter.

Im Epos kehrt der Dichter, der im Drama ganz hinter sein Werk zurückgetreten war, wieder gleichsam auf den poetischen Schauplatz zurück. Er selber trägt wieder seine Schöpfung vor, bleibt bei seiner eigenen Stimme, wie der Lyriker. Aber es ist nun nicht mehr seine eigene Angelegenheit, die er vorträgt. Es ist — wie im Drama — eine Handlung fremder Persönlichkeiten, die er aber nun als vollständige Begebenheit zu unserer Kenntnis bringt. Und seltsam! Während der Dramatiker in der gegenwärtigen Ausgestaltung seines Vorwurfs, bei aller Selbstentäußerung im Ganzen, sich im Einzelnen doch in jede seiner Persönlichkeiten verwandeln, sein Subjekt in sie versetzen muß, steht der Epiker, obwohl ihr einziger Vermittler, ihnen allen abgetrennt, streng objektiv gegenüber. Er berichtet, was er von ihnen gehört und gesehen hat. Er macht vorstellig, wie er sie gehört und gesehen hat. Sie selbst aber sind nicht er. Er leiht ihnen nicht seinen Atem wie im Drama, vergegenwärtigt sie, wie sie gewesen sein können, sondern führt sie uns vor, ihre eigenen Worte und Thaten, wie sie gewesen sind.

§ 84. Stellung des epischen Dichters zu seinem Stoff.

Das Drama ist also nach seiner äußeren Erscheinung (als Thatsächlichkeit auf „den Brettern, die die Welt bedeuten") zwar realistischer, seiner eigentlichen poetischen Bedeutung nach aber idealistischer, als das vorgeblich streng ans Vorhandene sich anschließende Epos. Nun ist dies Vorhandensein, die Wirklichkeit der epischen Fakta freilich zunächst nur ein poetisches Vorgeben. Zwar der ritterliche Erzähler des Mittel-

alters versicherte sein gläubiges Publikum, daß er die Begebenheit in einem Buche so gefunden oder noch besser von einem Gewährsmann, Augenzeugen so gehört. Aber schon der freier seines poetischen Amtes waltende Heldensang bezieht sich nur im allgemeinen auf „alte Mären", und gar der antike, seines poetischen Rechts bewußte Sänger ruft die Göttin der Einbildungskraft, die Muse, an, daß sie ihn durch bloße Eingebung über die Geschicke seines Helden erleuchte. Diese Anrufung der Muse (invocatio) ist mit mannigfacher Variation des Bezugs (auf die christliche Gottheit) von der auf die antike Kunst zurückgreifenden Geistesbewegung, der Renaissance, wieder aufgenommen worden. Aeußerlich den Verhältnissen der Neuzeit und dem Glauben der Dichter nicht recht entsprechend, wahrt sie im Kerne doch die epische Tradition, das Anrecht des Dichters auf poetische Ausgestaltung seines Stoffes von vornherein.

§ 85. Epische Technik.

Die Ausgestaltung des Stoffes wird begreiflicherweise schon im rein technischen Verstande wesentlich anders ausfallen müssen als im Drama. Wo der Dramatiker unter allen Umständen, selbst wenn er seine Bühne noch so fern von aller Rücksicht auf das wirkliche Theater in die Luft hineinbaut, immer das feste, szenisch abgegrenzte Bühnenbild vor die Augen führt, hat der epische Dichter den freien, alles verknüpfenden Raum unserer selbstthätigen Phantasie zur Verfügung. Er wird daher ganz anders mit ihm schalten können ohne Rücksicht auf Szenen, die er miteinander zu verbinden hat, ohne Bedenken, woher er die Personen einzuführen und wohin er sie abtreten zu lassen habe, ohne stete Beziehung seines Vorwurfs auf das abgesteckte Teilchen Raum und Zeit,

das ihm die Bühne dafür zur Verfügung stellt. Es ist daher auch meist ein epischer Zug (wie in Shakespeares historischen Stücken, Goethes Goetz und Faust), der den Dichter dazu antreibt, im Drama die bühnengerechte Form zu sprengen; wobei wir freilich bei Shakespeares kaleidoskopischem Szenenwechsel die völlig kahle, dekorationslose Bühne seiner Zeit zu berücksichtigen haben. Aristoteles fordert zwar vom Drama, daß es auch gelesen oder episch (von Einzelnen) vorgetragen seinen Eindruck mache. Aber mit dieser Forderung, die das dekorative und schauspielerische Effektstück („Spektakelstück") ablehnt, hat er nicht hilflose Dramenschmiede ermuntert, die ohne Gefühl oder Fähigkeit für die Gesetze des Dramas lediglich unaufführbare poetische Zwitter in dramatischer Form (Buch- oder Lesedrama) liefern.

Der epische Dichter darf also weit unbesorgter sich dem poetischen Formungstriebe an sich hingeben, weit freier vom geraden Wege der Handlung abschweifen, weit leichter die Folge seiner Bilder, die nun nicht mehr feste Szenen sind, sondern ineinander übergehen, durcheinander schieben. Keine äußere Fessel bindet ihn. Die Probe auf diese epische Freiheit gibt das Auftreten der Romanze, gleichsam eines aus einem epischen Ganzen herausgesprengten Teilchens (wie der spanische Romanzencyklus vom Cid, den Herder verdeutscht hat*). Wie wir in der Ballade den lyrischen Ansatz zum Drama fanden, so sehen wir hier in der Romanze das Zurückgehen des Epos in den Kreis des lyrischen Sängers. (Schillers Romanze vom Grafen von Habsburg**). Und beides, Ansatz zum Drama, wie Bestand des Epos, ent-

*) Vergl. Sammlung Göschen Nr. 86. Herders Cid.

**) Obwohl ursprünglich als „Ballade" bezeichnet. Nur „Der Kampf mit dem Drachen" trägt von Schiller selbst die Bezeichnung „Romanze".

hält die Idylle (richtiger: das Idyll εἰδύλλιον Bildchen), die, wie ihr Name besagt, ein ruhendes, daher meist einfaches (ländliches) Bild aus der bewegten Folge epischer Begebenheiten herausnimmt und in seinen besonderen (oft dialogisch gehaltenen) Rahmen stellt.*) Die Eingangs erörterte Theorie von der Entstehung des Volksepos aus Einzelgesängen (romance heißt eigentlich Gesang in der romanischen Volkssprache) stützt sich in Rücksicht auf die Poetik wesentlich auf die Freiheit des Epikers und wäre für das Drama unmöglich. Der epische Dichter schließt auch im Altertum als Vortragender seine Rhapsodie (wörtlich „abgerissenes Stück Gesang"), wann es ihm paßt, und der moderne Leser kann sein Buch aus der Hand legen, wann er mag oder ihn ein Geschäft abruft, beide, um zur beliebigen Zeit wieder an der Stelle fortzufahren, wo sie aufgehört haben. Aeußere, kenntliche Abschnitte, die sich zugleich als Pausen für das Ruhebedürfnis ankündigen, dienen hier weit mehr der bloßen Uebersicht, als inneren Gesetzen der Konstruktion, die höchstens in ganz großen Partien ihre dem Drama analoge Entwicklung (Exposition, Peripetie, Katastrophe) durchscheinen läßt.

§ 86. Epischer Stil.

Diese Freiheiten sind dem epischen Dichter aus inneren Gründen seiner Form ebenso notwendig, als dem Dramatiker die Beobachtung seiner strengeren Regeln. Er, der nicht die Lebendigkeit der dramatischen Verkörperung, die Thatsächlichkeit der scenischen Aufführung für sich hat, wird jedes Mittel,

*) Ein in neuerer Zeit seltenes Muster im Geiste der antiken Idyllendichtung (Theokrit) bietet Mörike, dessen wesentliche Sphäre diese Dichtungsart bezeichnet, in seiner „Idylle vom Bodensee" in 7 Gesängen (Ed. Mörikes Gesamm. Schr. Stuttg. 1884. Bd. I, S. 325 ff.). Hierbei ist gerade im obigen Sinne das eigentümliche Rahmenbild (Martin und die Glockendiebe) zu beachten.

jede Möglichkeit, seine Hörer oder Leser an sich zu fesseln, immer neu anzuregen, willkommen heißen. Daher empfiehlt gleich für die Exposition Horaz dem Epiker, sich nicht umständlich und peinlich an den zeitlichen Hergang seiner Geschichte zu halten, sondern den Leser gleich mitten in die Begebenheiten (in medias res) einzuführen, da die epische Form leicht das Nachholen jeder für die Erzählung wichtigen Vorbegebenheit auch später an geeigneter Stelle verstattet. Es ist Pflicht des epischen Dichters, die Szenerie, die äußeren Umstände seiner Vorgänge lebhaft zu verdeutlichen, die Einzelheiten im Auftreten der Personen immer wieder neu zu berühren*), nie zu vergessen, daß einzig er es ist, der alles vor die Phantasie zu bringen hat. Aus dieser Einzigkeit seiner poetischen Vermittlung nimmt er nun aber auch das Recht, alles gleichsam in seine Sphäre zu ziehen, eine Einheit des Tones über alle Vorgänge, ja auch über die Reden der verschiedenen Persönlichkeiten auszubreiten, die der ausschließlichen Charakterisierung im Drama geradezu entgegengesetzt ist. Ganz besonders eignet diesem epischen Stile die Fähigkeit, auch mitten in den Ausführungen der handelnden Personen ohne unmittelbare Rücksicht auf den Austrag ihrer Angelegenheiten bei den Sachen selbst behaglich zu verweilen, Gleichnisse auszuspinnen, wie wir das in der Lehre von den Tropen schon gesehen haben, Gedanken, Betrachtungen, Schilderungen einzuflechten, in denen der Dichter unter oder hinter seinen Personen durchsichtig wird. Dies eben giebt dem epischen Stile

*) Neuere Erzähler, wie Voz Dickens, übertreiben drastischer, meist komischer Wirkungen halber dies alte epische Grundgesetz, erreichen aber gerade dadurch, vielleicht unbewußt, die leichte Orientierung in ihren vielfach zusammengesetzten verwickelten und langen Geschichten. So wird der „reife junge Mann“ (in „our mutual friend“), der mit einer gleichdenkenden „reifen jungen Dame“ einen für beide gleich enttäuschungsreichen Spekulationsehebund knüpft, unvergeßlich durch die weißen Flecken, die sich als Kennzeichen unterdrückter Wut auf seiner Nase zu bilden pflegen.

jene eigentümliche Ruhe und Friedsamkeit, die selbst schon der Effekt der höchsten poetischen Kunst ist und ihre beruhigenden Wirkungen auf das Gemüt des Hörers schon in der Darstellung vorausnimmt.

§ 87. Gefahren des epischen Stiles.

Nur darf die Schilderungsfreiheit nicht so weit gehen, daß sie zur Bildersucht und Beschreibungswut führt. Dadurch kommt gerade wieder Unruhe und durch das Zuviel und das Unpassende der Beschreibung Unbildlichkeit und Verschwommenheit in die Darstellung. Denn der Dichter kann und soll niemals geradezu mit den bildenden Künsten wetteifern, sondern er kann höchstens durch seine besondere Kunst, die Darstellung der Handlungen und Bewegungen, die ruhende Darstellung des Malers und Bildners der Phantasie ersetzen. Aber auch wieder in seiner besonderen Weise! Nicht alles paßt für den Maler, was der Dichter in rasch vorübergehender Andeutung dem inneren Auge vorführen darf (Häßliches, Verzerrtes u. dgl.), und manches, was beim Maler entzückt, würde in der Beschreibung des Dichters trocken und langweilig wirken. Diesen Irrtümern der „malenden Dichter" seiner Zeit ist Lessings Laokoon*) entgegengetreten.

§ 88. Nationalepos.

Der Vorwurf des Epos sind eben auch wie beim Drama Handlungen, nur daß getreu dem veränderten Standpunkte des Dichters das Schwergewicht weit mehr auf die Begebenheiten gelegt wird, wie sie geschehen, und weniger auf die Persönlichkeiten, wie sie sie machen. Der Held wird daher im Epos mehr von den Begebenheiten getragen, als daß er sich ihnen überordnet wie im Drama. Die Geschicke der

*) Vollständig mit Einl. v. G. Gödeke in Sammlung Göschen Nr. 4.

Vielen (Verbindungen von Menschen, Stämme und Völker) treten daher im Epos weit mehr in den Gesichtskreis. Sein ältester und bester Vorwurf sind große Völkerschicksale, wie sie sich in den Thaten ihrer Helden spiegeln, ein großes geistiges Besitztum für jede Nation.*) Doch muß dies früh und bedeutsam sich einstellen, wie im Homerischen Epos bei den Griechen**) und mindestens ähnlich in den deutschen Nibelungen. Was im natürlich poetischen Jugendzeitalter des Volkes der schaffende Genius versäumt hat, kann später selbst die beste Kunst schwer ersetzen (Vergils Aeneis bei den Römern).

§ 89. Religiöses Epos.

Insofern das Nationalepos das Schicksal seiner Helden und des durch sie vertretenen Volkstums unmittelbar an die göttliche Fürsorge anknüpft, ja zwischen Göttern und göttergleichen, gotterzeugten Wesen dabei gar keine absolute Unterscheidung macht (Achilleus, Helena, Siegfried, Brunhilde), erscheint es bereits seinem Charakter nach als religiöses Epos. Doch hat die Erhebung des Christentums zur Weltreligion und damit die Herübernahme der Bibel als historischen Dokuments seiner Entstehung (Offenbarung!) dahingeführt, alle daran anknüpfenden epischen Bestrebungen unter dem besonderen Begriffe des religiösen Epos zusammenzufassen. Der Sündenfall (Miltons „verlorenes Paradies"), die Thaten der Erzväter („Patriarchaden"), Richter und Könige, die ja schon in der Bibel selbst den Charakter des nationalen Heldengesangs tragen, vor allem das Leben des Heilands als höchsten göttlichen Helden (Evangelienharmonien, Miltons „wiedergewonnenes Paradies", Klopstocks „Messias"), so unepisch es

*) Vgl. Sammlung Göschen Nr. 32. Die deutsche Heldensage.
**) Vgl. Sammlung Göschen Nr. 16. Griechische Altertumskunde.

als Passion auch hierbei aufgefaßt werden kann; ebenso die Geschichte der Seinigen, seiner Eltern, vornemlich der jungfräulichen Gottesmutter, der Apostel, Heiligen und Märtyrer, endlich die symbolische und historische Erscheinung des Christentums als Weltgericht und Weltmacht (Dantes „göttliche Komödie", Tassos „befreites Jerusalem"): alles ist unter dem besonderen Schutze der kirchlichen Autorität zu allen Zeiten im Ueberschwang episch behandelt worden. Der Mythus, den wir oben als konstitutives Prinzip der Poesie faßten erscheint uns hier im epischen Ausbau in mündlicher Ueberlieferung für das Gebiet des Nationalepos als Sage, für das des religiösen Epos als Legende. Späte häusliche Absenker von beiden bilden den Schatz der Kinder- und Hausmärchen (von den Brüdern Jakob und Wilhelm Grimm in unübertroffener Weise aus dem Munde des Volkes gesammelt und wiedergegeben).

§ 90. Das Tierepos.

Eine ganz besondere Stellung in der mythischen Welt des Epos nimmt das Tierepos ein, das schon im Anschluß an das Homerische in der griechischen Litteraturgeschichte auftaucht (*βατραχομυομαχία* Krieg der Frösche und Mäuse) und bei allen Völkern, besonders dem deutschen, Verständnis und Pflege gefunden hat (Reineke Fuchs, von Goethe erneuert). Es ist wohl möglich, daß sich auch im Abendlande, wie in Aegypten und im Orient, mythische Symbole in den Vorstellungen von gewissen Gottheiten geweihten Tieren niederschlugen und so ursprüngliche Göttergeschichten unter tierischer Maske fortspielen. Allein die natürliche Auffassung einer Erniedrigung des Menschlichen in der Tierwelt ließ hier sehr bald einen Kontrast zum Mythischen (der Erhöhung

der Menschennatur in Götterbildern) und damit eine Parodie des an die Gottheit geknüpften Heroischen herausfinden. Das Tierepos wird also in seiner Idee zu einer Parodie des Heldenepos. Wie dort das Hohe und Ungemeine der Menschennatur, so findet hier das Niedrige und ganz Gemeine des großen Weltverkehrs seinen Sittenspiegel, in dem „das Menschengeschlecht sich in seiner ungeheuchelten Tierheit ganz natürlich vorträgt." (Goethe.)

§ 91. Komisches Epos.

Wir stehen somit im Tierepos bereits ganz auf dem Boden eines komischen Epos, das dem heroischen, wie auf dramatischem Gebiete die Komödie der Tragödie, gegenübertreten müßte. Doch scheint der breite Rahmen des Epos, der unbefangener als die Tragödie sogar bei den Alten (Thersites in der „Ilias" und die ganze „Odyssee") das Komische selbst oder eine leichte komische Beleuchtung (das Abenteuer des Odysseus mit Polyphem) zuläßt, ein derartiges Komplement nicht zu entschieden zu fordern, wie die Komödie es für die Tragödie bildet. Alles was daher als komisches Epos oder unter dem Namen der Epopöe dafür auftritt (Boileaus „Chorpult", Popes „Lockenraub" und die an ihn anschließenden deutschen Versuche: Zachariäs „Renommist"), behält im Gegensatze zur poetischen Naturnotwendigkeit der großen Komödie immer etwas Kleinliches, Gemachtes, Spielerisches. Das Vornehmen, einen möglichst geringfügigen Gegenstand, also den Streit zankfüchtiger Pfaffen um ein Chorpult, den Raub einer Locke, die Contrahage zwischen einem Jenenser Burschenschafter und einem Leipziger Korpsstudenten im Tone und mit allen Mitteln des Heldengedichts zu besingen, macht eigentlich mehr die epische Dichtung über-

haupt, als ihren Vorwurf in diesem besonderen Falle komisch. Der Begriff des Komischen, auf das Epos angewandt, entäußert dasselbe alsbald seines Grundrequisits der poetischen Sprache, die die Komödie in ihrer idealeren Voraussetzung sich wohl noch wahren kann. Das Epos tritt, wo es komisch seiner Idee nach werden will, mit Notwendigkeit zur Prosa über, wird zum Roman.

§ 92. Der Roman.

Der Roman ist die Form, in welcher die Auflösung der Poesie in Prosa überhaupt vor sich geht: er ist noch poetische Form, aber für eine rein prosaische Sache; er ist nicht mehr Ausdruck des poetischen Standpunkts selbst, sondern erörtert, kommentiert ihn höchstens, weist auf ihn hin. Die Hirten-, Zauber- und Abenteuergeschichten des Altertums (Milesische Märchen; Lucians „Wahre Geschichte", Longos „Daphnis und Chloe"; Apulejus' „goldener Esel", worin das holde Märchen von Amor und Psyche) zeigen schon früh den Ansatz zum Prosaroman. Desgleichen die italienische Novellistik des Mittelalters (Boccaccios „Dekameron"). Was man im Mittelalter Romane nannte (poetische Werke in der romanischen Landessprache im Gegensatze zum kirchlichen Latein) hatte noch Fühlung mit dem Epos, wenn es auch selbst bei seinen Klassikern (in Deutschland Hartmann von Aue, Wolfram von Eschenbach, Gottfried von Straßburg*) den Schwerpunkt schon völlig in das Aeußerliche der bloßen Begebenheiten (die „ritterlichen Abenteuer") verlegt. Doch es wahrt mit der poetischen Sprache noch immer den poetischen Helden (den fahrenden Ritter), und — merkwürdig — erst mit dem Verlust des poetischen Gewandes, mit der Zunahme der Prosa

*) Proben in Sammlung Göschen Nr. 22.

in der Romanerzählung beginnt es auch diesen einzubüßen. Die völlige Vernichtung des epischen Helden in seiner nunmehrigen traurigen Gestalt des durch die dürre Romanprose irrenden vorsündflutlichen „Ritters“ bezeichnet ein unsterbliches Werk der Weltlitteratur, das erste und zugleich das Meisterwerk des komischen Romans, Cervantes' Don Quixote.

§ 93. Komischer Roman.

Das giebt einen bemerkenswerten Fingerzeig für das Bestimmen der eigentlichen Stellung des Romans in der Poetik. Im komischen Roman hat in der That das heroische Epos sein komisches Pendant gefunden, das ihm auf poetischem Grunde so gegenübersteht, wie die Komödie der Tragödie. Der poetische Held, dessen Thaten das Epos trägt, wird in ihm zur komischen Figur, die der unpoetischen Welt, der platten Wirklichkeit Thaten aufzwingen will, Thaten, die in ihr überflüssig, verkehrt und somit gerade im Verhältnis zu dem auf sie verwendeten Ernste um so lächerlicher erscheinen.

Hier zeigt sich nun aber im Unterschied von der Komödie die Natur des Epos schon darin vorteilhafter für den komischen Helden, als es hier im Grunde nur die Begebenheiten sind, die ihn zur komischen Figur machen, keineswegs aber sein Charakter, sein verkehrtes Streben. Diese sind vielmehr gut und tüchtig, der Schlechtigkeit der Welt überlegen, nur über sie unbelehrt und gerade nach ihrem inneren Gegensatz zu ihr unbelehrbar. Daher die Meister des komischen Romans (nach dem unsterblichen spanischen Schöpfer der Gattung besonders Engländer, vornehmlich Lorenz Sterne, in Deutschland Jean Paul) ihre Helden zwar mit jener Ironie behandeln, welche die Erkenntnis ihres lächerlich erscheinenden

Mißverhältnisses zur Welt nötig macht, im innersten Grunde aber auf ihrer Seite (ja sozusagen sie selber) sind und ihren Anteil an ihrem Geschick in jenem besonderen Humor entladen, der die „lachende Thräne im Wappen führt." Wir sehen also, daß die Gegensatzfigur der Komödie gerade hier erst auf epischem Gebiete sich recht ausleben kann, zu ihrem poetischen Rechte kommt und so den Kreis der Poesie in seinem Berührungspunkte mit der Prosa gleichsam abschließt. Das Epos drohte im Roman der Prosa zu verfallen. Dadurch aber, daß die Prosa komisch wird, wird sie wieder im Innersten negiert, gerade dadurch wieder zur Poesie. Der komische Roman ist der Botschafter der Poesie mitten im Gebiete der Prosa.

§ 94. Idee des Lebensromans.

Wahre Meisterwerke im Roman überhaupt sind daher durchweg im Zeichen des komischen Romans geschaffen und nur in ihm möglich. Besonders deutlich wird dies an dem, klassischen Produkte dieser Gattung, Goethes Wilhelm Meister der nach dieser Richtung als Kanon dienen kann, da er gar nicht als komischer Roman auftritt und dennoch die beschriebenen inneren Kennzeichen desselben in verblüffendem Maße aufweist. Wilhelm Meisters Belehrung über die Unzukömmlichkeiten der Welt, denen er sein reines Streben in den wunderlichsten Formen anzupassen sucht, endet mit der Entsagung, d. h. mit der Einsicht von der Notwendigkeit ihrer inneren Ueberwindung, durchaus nicht mit der Anerkennung ihres wirklichen Treibens. Dies würde in sich zusammenfallen, in allseitiger Empörung und Zerrüttung enden ohne jenes in ihm verlachte reine Streben des unbelehrt und in diesem letzten Grunde erfreulicherweise unbelehrbar

Guten und Tüchtigen. Diese höchste Form des Lebensromans spricht also nur trocken und ernsthaft aus, was der komische Roman in das Gewand des Humors und der Ironie kleidet, ohne doch auf dessen Farben in seiner Schilderung gänzlich verzichten zu können. Denn der Irrende und Suchende, zumal nach einem sonst niemandem ringsum angelegenen Ziele, wirkt immer lächerlich, mag er auch am Schlusse wie jener Hirtensohn „statt seines Vaters Eselinnen ein Königreich finden."

§ 95. **Inhalt und Umfang des Lebensromans. Novelle.**

Man sieht also, daß der Lebensroman von diesem Standpunkte aus, der in der Prosa die Poesie zur Geltung bringt, sich aller ihrer Vorwürfe in seiner Weise bemächtigen kann und dies in unseren Zeiten der Prosa denn auch im ausgiebigsten Maße thut. Beschränkt er sich hiebei in seiner Breite und Beziehungsmöglichkeit, die sich früher gern in endlosen Bänden erging (Gutzkows „Roman des Nebeneinander" (!): „Der Zauberer von Rom", „Die Ritter vom Geist"), so wird er zur Novelle. Die Novelle stellt sich eine einzelne Begebenheit, ein isoliertes Lebensverhältnis und dessen Durchführung zu einer in ihm spezifisch vorgebildeten Katastrophe (Paul Heyses Exemplifizierung auf den „Falken" in der Novelle des Boccaccio) zum Vorwurf. Hierbei kann sie in der leicht verfließenden Form die Charaktere gewisser und reiner, die Situationen strenger und in sich geschlossener halten, als der uferlose Roman. Die Meisterwerke der Romankunst sind in diesem Betracht Novellen (Cervantes) novelas exemplares, Goethes Werther und Wahlverwandtschaften, die reine Novellistik Gottfr. Kellers, Paul Heyses u. a.).

§ 96. **Inhalt der Novelle vom Falken.**

(Boccaccio, Decamerone II. Teil. Fünfter Tag, 9. Novelle):

Federigo degli Alberighi, ein junger, reicher Florentiner, liebte eine Dame namens Giovanna. Er verschwendet sein Vermögen in Festen und excentrischen Aufzügen, aber ohne auch nur die Aufmerksamkeit seiner Angebeteten auf sich zu lenken. Sie, für die er sie giebt, ist die Einzige, die nicht bei seinen Festen erscheint, in übermäßiger Wahrung ihrer fräulichen Würde. Federigo richtet sich zugrunde und muß schließlich auf einem letzten Bauerngütchen höchst eingeschränkt leben, als einsamer Jäger, nur von einem vorzüglichen Falken, einem Ausbund von Schönheit und Dressur, begleitet. Da stirbt Giovannas kranker Mann, ihr Söhnchen und an dessen Stelle sie selbst zum Erben seines großen Vermögens einsetzend. Der Zufall fügt es, daß auf einer ihrer benachbarten Besitzungen der Knabe Bekanntschaft und Freundschaft mit Federigo und seinem Falken schließt. Er ist ganz voll von diesem Falken, und als er in eine Krankheit verfällt, weiß er nur noch von diesem Falken zu sprechen und daß er ihn haben müsse, wenn er nicht sterben solle. Das veranlaßte die besorgte Mutter, ihrem einstigen reichen Liebhaber einen Besuch auf seinem Höfchen zu machen. Federigo empfängt sie und ihre Begleiterin in der höchsten Freude. Aber ach! Er, der früher Unsummen für sie vergeudet hat, ohne sie zu sehen, er kann jetzt, wo sie ihm gegenübersitzt, nicht einen Bissen aufwenden, um ihn ihr vorzusetzen. Kein Geld, kein Pfand, nichts im Hause vorhanden! Da fällt sein Blick auf seinen feisten Prachtfalken, und im Nu durchzuckt ihn die Idee, diesen zu schlachten, um ihn seiner Gebieterin auftischen zu können. Gedacht, gethan! Nach dem Mahle bringt Giovanna zögernd ihr Anliegen vor, und Federigo

ist nun vernichtet. Thränen entstürzen seinen Augen. Er hat sich des Letzten beraubt, was er der Geliebten hätte zuliebe thun können. Giovanna, die zuerst glaubt, daß der Schmerz, sich von dem Falken trennen zu sollen, ihm die Thränen entlockt, ist von dem Sachverhalt aufs tiefste gerührt. Als das Söhnchen wirklich stirbt und die Brüder in die reiche Witwe dringen, sich wieder zu verheiraten, reicht sie nur dem Manne, der sein Letztes für sie hingegeben hat, ihre Hand. Denn wie sie den Einwürfen der Brüder über seine Bettelarmut entgegenhält: „Ich will lieber einen Mann, der den Reichtum nötig hat, als Reichtum, der einen Mann nötig hat."

§ 97. Poetisch herabziehende Tendenz des Romans.

Ja, der Roman rivalisiert hierbei schon mit den ganz auf prosaischem Boden stehenden Wissenschaften, zumal denen der Menschenkunde im weitesten Sinne, der Geschichte, der Psychologie, der Aesthetik und Kunstwissenschaft, um hier den philosophischeren Standpunkt der Poesie, das φιλοσοφώτερον und καθ' ὅλου des Aristoteles (Poet. cap. 9), das in die inneren Tiefen und wahren Verhältnisse der Stoffe einführt, zur Geltung zu bringen. Wie kläglich er hierbei als historischer Roman, Künstlerroman und namentlich in allerneuester Zeit als Seelen-(krankheits)-gemälde oft den bezüglichen Wissenschaften ins Handwerk pfuscht, kann freilich nicht unbemerkt bleiben.

Es liegt im Roman, das kann nicht verschwiegen werden und erhellt aus seiner ganzen Stellung innerhalb der Poetik, eine herabziehende Tendenz, die, sobald ihr der überlegene Standpunkt des Poeten mangelt, das so eigentümlich auf den prosaischen Grund gebaute Werk noch unter die Prosa hinab-

zieht. Das rein stoffliche Unterhaltungsbedürfnis der Menge, das sich früher lediglich am Leben genugthat, hat in unseren abstrakten Lebensverhältnissen durch die gütige Vermittlung der Buchdruckerkunst hier seine Rechnung gefunden, die nun schon seit drei Jahrhunderten Myriaden von Fabrikanten ganz geschäftsmäßig ausnutzen. So wenig dagegen im gesellschaftlichen Sinne zu sagen ist (wenn nicht eben öffentliches Aergernis dabei in irgend welchem Sinne die Polizei einzuschreiten zwingt, was unter eine ganz andere Rubrik der Betrachtung fällt), so sehr ist es vom poetischen Standpunkt aus zu beklagen, daß dadurch der in dieser Welt allzeit hart bedrängten Poesie in unserer Zeit das Dasein noch mehr verkümmert wird, als gewöhnlich. Die Aufnahmefähigkeit des Publikums leidet unter der übermäßigen Quantität des absolut Unpoetischen und Widerpoetischen, das der Roman in Vertrieb bringt, nicht blos im rein ökonomischen Bezuge. Auch der Sinn für das Poetische muß geradezu abgestumpft werden, dadurch, daß jahraus, jahrein diese Köder der Phantasie hinuntergeschlungen werden, welche die gemeinen Voraussetzungen und Erfahrungen der Menge, ihre stumpfen Anschauungen von Pflicht und Verdienst, ihre alberne Gier nach äußeren Glücksumständen, ihre grausame Freude am Schrecklichen und Verbrecherischen in der Form bunter Illusionen und spannender Situationen dem Publikum auftischen. Dieses unterscheidet sich hier bald nicht mehr nach Rang, Stand und Bildung. Der Roman ist ein nivellierender Faktor in unserer demokratischen Zeit, zumal seitdem die Zeitung den Roman unter ihre ständigen Hilfstruppen zur Vertreibung der Langeweile („unter dem Strich") eingestellt hat. Wie derselbe Ton der Unterhaltung hier dem Salon und der Gesindestube genügt (bald der letzteren noch der ge-

wähltere), so kann es nicht fehlen, daß auch der höherstehende Autor in der Romanproduktion wie von selbst auf ein Niveau geraten kann, das mit dem poetischen so gut wie nichts mehr gemein hat.

§ 98. Die Fabel.

Die Erzählung an sich, das epische argumentum, wird so im Roman leicht Selbstzweck, will rein durch sich selbst (das Aufregende, Lüsterne, Prächtige ꝛc. der Situation), ohne jeden Bezug auf poetische Ideen wirken und gerät so *unter* die Prosa, soweit diese Mittel des vernünftigen Verkehrs der Geister ist. Dagegen haben wir den Fall, daß das epische Argument durch sich selbst ohne jede poetische Beziehung doch poetisch wirke, wenn es im Ganzen nach einer Idee angelegt ist, die sich zwar darin nicht ausspricht, aber durch naheliegenden Vergleich von uns erschlossen werden kann. Diesen Fall haben wir in der *Fabel*. Der spezifische *Vergleichswert* der Fabel tritt schon darin hervor, daß sie weitaus das oben angeführte epische Gebiet der menschenähnlichen Tierexistenz (Tierfabel) bevorzugt, aber auch das Unbelebte und rein Abstrakte, alle Reiche der Natur (Blumen, Bäume, Steine ꝛc.) wie des Gedankens (Personifikationen aller Art) in ihren Dienst stellt und so zur ausgeführten *Allegorie* wird. Daß sie *vergleichsweise* aufzufassen sei, sagt eigentlich der Name der *Parabel*, die zwar auch ohne diese allegorischen Requisiten eine Geschichte durchführen kann, doch so, daß man ihrer poetischen Bescheidung und Deutungssicherheit alsbald ihr lediglich umschreibendes (paraboliſches) Verhältnis zu der in ihr enthaltenen Lehre anmerkt. Derartig sind die biblischen Parabeln (kluge und thörichte Jungfrauen, der verlorene Sohn u. s. f.), und ihnen

hat mit Ausnützung des heidnischen Mythus für diesen Zweck Herder seine Paramythien zur Seite gestellt. In der Fabel hört die Poesie bewußt auf, Selbstzweck zu sein. Sie spricht ihre Anschauung von der Welt nicht mehr für sich selbst aus, sondern mit direktem Bezug auf die abstrakte philosophische Wahrheit. Sie fügt denn auch diese Wahrheit als Lehre (meist moralischer Art: die „Moral der Fabel") mit gutem Recht am Schlusse an. Sie vergiebt sich dadurch nichts. Die Poesie hat aus ihrem eigensten Schatze (der Vergleichung) der strengen Lehre etwas geborgt. „Die Wahrheit braucht die Anmut der Fabel" sagt Lessing*), der in diesen Anlehen bei der Poesie zum Vorteil der Wahrheit unerschöpflich war. Aber der Schwerpunkt ist dadurch in der Fabel bereits aus dem Bereiche der neuen Poesie gerückt. Er fällt in die Lehre; und Lehrdichtung, an die Fabel anknüpfend, ist jedes äußerlich dichterische Erzeugnis, von dem sich dies sagen läßt.

§ 99. Die Lehrdichtung.

Es ist lange Zeit hindurch ein folgenschwerer Irrtum der Poetik gewesen, diese Grundwahrheit nicht erkannt zu haben und, durch den pädagogischen Wert der Fabel und ihre Verbreitung bei allen Völkern (der orientalische Lokman, der griechische Aesop ꝛc.) verführt, in ihr den Kern aller Poesie zu erblicken (so auch die sonst um die Berichtigung und Aufhellung der poetischen Theorie sehr verdienten Schweizer, Bodmer und Breitinger). Aus diesem Grundirrtum folgte die für die Stellung und die Ausübung der poetischen Kunst verderbliche Ansicht, daß die Poesie erlernbar

*) In der Fabel über die Fabel. Vergl. Sammlung Göschen Nr. 7 Lessings Prosa S. 2.

sei und behufs einer „geschickten Anwendung der Wahrheit“ erlernt werden müsse. Dies schadete dem Selbstrecht der Poesie und der sehr besonderen geistigen Stellung des Dichters als Künstler. Es führte zu der seltsamen Meinung, in der vorgeblich festen poetischen Form der Didaktik und mit der Autorität philosophisch begeisterter Alten (Lucrez, de natura deorum) alles Mögliche aus allen möglichen Lehrfächern bis zur Kuhpockenimpfung poetisch zu behandeln. Die Poesie ist nicht die Sprache des Kompendiums, und in diesem Verstande giebt es keine Lehrdichtung für die Poetik. Wohl aber ist die Wahrheit und ihr Diener, der Gedanke, für den Poeten da. In diesem Sinne sind Ausdrücke wie „Gedankendichtung“ (besonders in der Form der „Gedankenlyrik“) ein für den Dichter keineswegs schmeichelhafter Unsinn, da sie es so darstellen, als ob Denken und Dichten Gegensätze und ein Dichten mit Gedanken nur ein zufälliger besonderer Umstand sei.

§ 100. Dichter und Denker.

Nein, der Dichter denkt, wenn er einer ist. Er „denkt den großen Gedanken der Schöpfung noch einmal“ wie der wissenschaftliche Denker. Nur denkt er ihn nicht abstrakt, methodisch und im historischen Verbande der gelehrten Tradition, sondern konkret, organisch und in seinem besonderen Sinne. Diesen seinen besonderen Sinn, den auch der originale Denker in die Wissenschaft hineinbringt, nur daß er ihn darin systematisch zum Ausdruck bringt, giebt ihm das tiefe Gefühl für die Einheit und Idealität des Weltzusammenhanges, jenes besondere Organ, aus dem nach jenem Franzosen auch die „großen Gedanken kommen“: das Herz. Ein erhabenes Muster für die poetische Bewältigung selbst der

abſtrakteſten Probleme des Gedankens giebt gerade in dieſem Bezuge die philoſophiſche Dichtung eines deutſchen Dichters, unſeres Schiller. Eigenſte Bekenntniſſe ſeines ſchmerzlichen Ringens um den Dichterberuf ſind „die Künſtler“, „Pegaſus im Joch“, „die Macht des Geſanges“ im Gegenſatz zum „verſchleierten Bild von Sais“ der Wiſſenſchaft. Er bekennt ſeine „Reſignation“, das Scheitern der „Ideale“ an der harten Wirklichkeit, die ewige Unvereinbarkeit von „Ideal und Leben“, aber auch ſeinen Glauben an den ſegensreichen Troſt der Freundſchaft und Arbeit, wie an die „Würde der Frauen“ gegenüber dem feindlichen Streben des Mannes. Es iſt vor allem eine echt Schillerſche Idee, in den Gedanken und Reden des Meiſters beim Glockenguß den harmoniſchen Ausgleich von Natur und Freiheit in der modernen bürgerlichen Welt dem Sinne des Volkes nahezubringen, an dem ewig gleichförmigen Feierklang der Glocke, wie über einem poetiſchen Grundbaß, das ganze bunte Spiel des Lebens, den unendlich mannigfaltigen Tanz der Welt aufziehen zu laſſen.

Personen-Register.

Aeschylus 126.
Aesop 145.
Alcaeus 94.
Anakreon 71.
Anzengruber 31.
Apulejus 137.
Ariost 72.
Aristophanes 126.
Aristoteles 7. 38 f. 111. 114 ff. 142.
Asklepiades 93 f.

Beethoven 124.
Boccaccio 137. 40.
Bodmer 8. 145.
Boileau 7. 99. 136.
Boz (Dickens) 132 Anm.
Brant (Sebastian) 72.
Breitinger 8. 145.
Byron 100. 101.

Carrière 9.
Cervantes 138.
Chamisso 100.
Clajus 57. Anm.
Christ 54. 65.

Dach (Simon) 105.
Dante 7. 38. 96. 99. 123. 135.
Diderot 124.

Eichendorff 106.

Fischart 72.
Fleming 22. 85.
Franz, Robert 68 f.
Freiligrath 22. 73.

Gluck 123.
Goethe 8. 18. 21. 50 78. 98. 100. 104. 106 ff. 117. 124 130. 135 ff. 139.
Gongora 49 Anm.
Gottfried von Strassburg 59. 137.
Gotthelf, Jerem. 22 31.
Gottsched 7.
Grabbe 12.
Grimm (Brüder) 80. 135.
Grillparzer 76.
Groth Kl. 31.
Gutzkow 140.

Hartmann von Aue 137.
Hebel 22.
Hebel J. P 31.
Heine 66 67 f. 106.
Heyse 80. 140.
Herder 27. 76. 145.
Holtei, K. v. 31.
Homer 18. 42. 46. 67. 78. 113. 134.
Horaz 7. 26. 34. 82. 89. 90. 132.
Humboldt, Wilh. v. 27. 82. 98.

Jambe 55.
Jean Paul 107.
Juvenal 108.

Kästner 72.
Kant 8. 24. 110.
Keller 140.
Kleist, Ewald v. 83.
Klopstock 33. 34 f. 61. 67. 87 f. 93 f. 134.
Kobell Fr. v. 31.
Konrad v. Würzburg 66.

Lenz 12.
Lessing 8. 26. 51. 112. 124. 133. 145.
Lockmann 145.
Lombroso 11.
Longos 137.
Lucian 137.
Lukrez 146.
Luther 30.
Lyly 49.

Marini 49.
Martial 107.
Michel Angelo 98.
Milton 8. 33. 73. 134.
Mörike 53. 85. 131.
Molière 127.
Mozart 123.

Opitz 30. 58. 60. 77.
Petrarka 7. 98.
Pindar 91.
Platen 60. 77. 80. 84.
Platon 7. 126.
Plautus 77.
Pope 136.

Raimund 77.
Raimund, Ferd. 31.
Reuter, Fr. 22. 31.
Rosegger 31.
Rückert 85.

Sachs Hans 72.
Sannazaro 36.
Sappho 93.
Scaliger 7.
Schiller 8 9 17. 20. 61. 64. 82. 100. 107 f. 115 f 121 f. 124 147.
Schubert, Franz 68.
Shakespeare 16. 24 f. 98. 113. 126. 130.
Spencer 101.
Sterne 138.
Stolberg 67.

Tasso 33. 73. 135.
Terenz 77.

Uhland 33. 106.
Ulrich von Lichtenstein 66.

Vida 7.
Virgil 52. 100. 134.
Vischer 16. 41. 107.
Voss, Joh Heinr. 22. 67.

Walther v. d. Vogelweide 66. 85.
Wernicke 107.
Wieland 66. 101.
Wolfram v. Eschenbach 137.
Zachariae 136.

LIBRARY OF THE UNIVERSITY OF CALIFORNIA

Sachregister.

Abgesang 92.
Act 114.
Adonius 87.
Akademisch 18.
Akatalektisch 71.
Alcaeisch (Vers) 86.
„ (Strophe) 98.
Alexandriner 71. 73. 75.
Allegorie 33. 144.
Allitteration 58. 74 94.
Anagnorisis 116.
Anakoluthie 52.
Analogie 39.
Anapäst 65. 67. 83.
Anaphora 53. 55.
Annomination 53 55.
Anschauung 10 f.
Anschaulichkeit 21.
Antik 13. 16 f. 57. 59.
Antithese 48.
Apokope 61.
Aposiopese 53.
Argot 29.
Arsis 57.
Asklepiadeus 89.
Assonanz 94.
Asynartetisch 90.
Asyndeton 50.
Ate 113.
Auftakt 63 ff.

Ballade 106 f. 130.
Bibel 19. 37. 46. 56 f.
blanc vers 72.

Caesur 70 ff.
Charaktere 24 f.
Chor 56. 67. 77. 91. 108 f.
Choral 110.
Choriambus 88.
Cidromanzen 76.
Concetti 49.
Cretici 88.

Dactylus 60. 65. 66. 78.
Dialekte 29 ff.
Dialogismus 51.
Diaerese 70 f.
Dichter 23 ff.
Dichtersprache 28 f.
Distichon 89. 93.
Drama 23. 24. 106 f. 111 ff. 222.
„ antikes 26.

Edda 19. 34.
Ehrenname 38.
Einheiten 112.
Elegeion 108 f.
Elegisch 12. 104. 108.
Ellipse 52.
Emphase 47 f.
Enjambement 71.
Epigramm 107 f.
Epitheton 41.
Epodos 91.
Epopoee 135.
Epos 24. 106. 128 ff.
Euphuismus 49.
Exposition 117. 131.

Fabel 144.
Figuren 44 ff.
Freidank 59.
Franzosen 25 f. 50. 112.
Fremdwort 43 f.
Fruchtbringende Gesellschaft 96.

Galimathias 45.
Genie 10 f.
Geschmack 14.
Gleichniss 36 ff.
Glykoneus 87. 94.
Grammatiker 40 f. 44.
Gusla 24.

Hebung(svers) 57 ff. 66. 75 f.
Hexameter 23. 60 f. 67. 78 ff. 89.
Hiatus 61.
Hildebrandslied 74.
Hyperbel 45 f.
Hyperkatalektisch 71. 75.
Humor 139.
Hymnus 110.

Jambus 28. 65 67. 71 ff.
Jargon 29.
Idealismus 16. 20 f.
Idee (Ideal) 14 ff. 23. 44.
Idiotismen 30.
Interrogatio 45. 51.
Intuition 10 f.
Inversion 50 f.
Ironie 47.

Katachrese 40.
Katalektisch 71.
Katastrophe 117. 118. 131.
Katharsis 119 f.
Klassisch 17.
Klimax 48.
Knittelvers 66.
Komisch 12. 108. 123. 125. 136. 138 f.
Komoedie 123. 125 f.
Kudrun 18. 75.
Kultismus 49.

Lehrdichtung 145 f.
Lied 24. 104.
Litotes 45 f.
logaœdisch 87. 90.
Lyra 24. 103.

Madrigal 99.
Märchen 18 f. 137.
Manier 22.
Meistersinger 64. 96.
Melodie 91.
Metapher 37 ff.
Metonymie 40.
Metrik 55 ff.
Milieu 27.
Minnesang 92.
Misterien 110.
Modern 13. 16 f.
Muse 129.
Musik 17. 24. 55 f. 64.
Mystik 31 f.

Naiv 13.
Naturalismus 15. 20. 25
Naturpoesie 18 f.
Negation 43.
Nemesis 119.

Nibelungen 18 f. 134.
„ Vers.
Novelle 140.

Ode 104.
Onomatopoesie 58.
Oper 24. 110. 128.
Oxymoron 48.

Panegyrikus 108 f.
Parabase 78.
Parabel 144.
Paradoxon 48.
Parallelismus 56.
Parenthese 51.
Paronomasie 53.
Pathetisch 12.
Patois 29.
Pentameter 93 f.
Peripetie 115 f. 122. 131.
Periphrasis 41.
Personification 40. 144.
Phantasie 11 f.
Pherekrateus 87.
Pointieren 45 ff.
Polysyndeton 50.
Praegnanz 47.
Praesens (historisches) 48.
Prosa 29 f. 42.

Quibbles 49.

Realismus 15 f. 21.
Reformation 33.
Refrain 85. 97.
Renaissance 33. 60.
Rhapsode 7. 131.
Rhetorik 56.
Rhetorische Frage s. Interrogatio.
Reigen 56.
Reim 94 ff.
Reineke Fuchs 135 f.
Roman 58. 137 ff.
Romantik 17 f. 46. 105.
Romanze 130.

Sapphisch (Vers) 87.
„ (Strophe) 92.
Sarkasmus 46.
Satire 104. 108.
Scene 112.
Schäferpoesie 53.
Schicksalsdrama 119.
Schönheit 14.
Seher 20.
Senar 73.
Sentenz 49.
Sentimentalisch 13. 17.
Serbische Volkslieder 24.
Singular (emphatischer) 48.
Sonett 97 f.
Sprache 28 ff. 59.
Sprachbewegung 45. 49. 54.
Stanze 72. 100.
Stichomythie 48.
Stil 16 ff. 21 ff.
Stillosigkeit 26 f. 45.
Stimmung 103.
Strophe 90 ff.
Symbolisch 17. 39.
Synekdoche 40.
Synkope 61. 63 ff.
Syntax 50. 52.

Tabulatur 96.
Takt 55. 62 ff.
Tanz 44. 56 f.
Temperament 130.
Terzine 72. 99.
Theater 26 f.
Thesis 57.
Tragisch 12. 118.
Tragiker (griechische) 16.
Trimeter 73.
Trochaeus 65. 66. 75 f.
Tropen (kirchliche) 110.
Typen 22.

Urpoesie 20. 29 f. 46.

Vers communs 72.
Versform 23 f. 54 ff.
Versüsse 69. 70 ff.
Volkslied 18 ff. 24. 105.

Weltschmerz 17.
Wort 14 28 f. 42.
Wortspiel 51. 52
Wunderbare (das) 8. 123.

Ed. Mörike:

Gesammelte Schriften. 4 elegante Leinwandbände. Jeder Band brosch. M. 4.—, eleg. geb. M. 5.—. Bd. I: **Gedichte.** 14. Auflage. Idylle vom Bodensee. Bd. II: **Erzählungen.** 5. Auflage. Hutzelmännlein. Mozart auf der Reise nach Prag u. s. w. Bd. III/IV: **Maler Nolten.** Roman. 4. Auflage. 2 Bände.

Mozart auf der Reise nach Prag. Novelle. 6. Aufl. Vornehmer Leinwandband mit Rotschnitt M. 2.50.

Historie von der schönen Lau. 4° Prachtband M 5.—. Mit 7 Umrißzeichnungen von **Moritz von Schwind.**

Prinz Emil v. Schönaich-Carolath:

Dichtungen. 5. vermehrte Aufl. M. 3.—, eleg. geb. M. 4.—.

Der Freiherr. — Regulus. — Der Heiland der Tiere. Drei Novellen. In eleg. Geschenkband M. 4.—.

Tauwasser. Novelle. 2. Aufl. M. 3.—, eleg. geb. M. 4.—.

Geschichten aus Moll. 2. Aufl. M. 3.—, eleg. geb. M. 4.—.

Lessings sämtliche Schriften. Historisch-kritische Ausgabe von Lachmann-Muncker. 3. Auflage vollständig in 21 Bänden gr. 8°, geh. je M. 4.50, einf. Halbleder M. 6.—, fein Halbleder M. 7.—.

Bis 1900 erschienen Band I — XV.

Lessings Werke.

Bibliothekausgabe	gr. 8°, 12 Halblederbände	M. 33.—
—„—	gr. 8°, 6 Halblederbände	„ 26.—
Wohlfeile Bibl.-Ausg.	gr. 8°, 12 bill. Liebhbde.	„ 24.—
Kabinettausgabe	8°, 6 Halblederbände	„ 15.—
—„—	8°, 6 Liebhaberbände	„ 12.—
—„—	8°, 6 feine Leinwandbände	„ 10.—
Billige 8°-Ausgabe	6 Bände in fein. Halblederbd.	„ 7.60
—„—	in eigenartig vornehmem Liebhaberband	„ 6.60
Lessings ausgewählte Werke	2 Bde. i. Prachtbd.	„ 2.80
Lessings Meisterdramen,	vornehmer Einband	„ 3.—

Johann Gottfried Seume. Geschichte seines Lebens und seiner Schriften. Von Oskar Planer und Camillo Reißmann. Mit einem Porträt nach dem Stiche von Schnorr von Carolsfeld. Ein stattlicher Lexikon-Oktavband. Broschiert M. 12.—, in Halbfranz geb. M. 14.—.

Karl Stauffer-Bern. Sein Leben, seine Briefe, seine Gedichte. Von O. Brahm. Nebst Selbstporträt und einem Briefe von Gustav Freytag. 4. Auflage. Preis M. 4.50, geb. M. 6.—.

Ferd. Freiligrath, Gesammelte Dichtungen. 6. Auflage. 6 Bände. Brosch. M. 12.—, geb. M. 15.—.

Georg Herwegh, Gedichte eines Lebendigen. 12. Auflage. Brosch. M. 3.60.—, geb. M. 4.60.—.

Friedrich Rückert, Gedichte. Auswahl. In Leinen und imit. Halbfrzbd. geb. M. 4.—.

Sammlung Göschen.

Je in elegantem Leinwandband **80 Pf.**

G. J. Göschen'sche Verlagshandlung, Leipzig.

Kartenkunde von Dir. E. Gelcich, Prof. F. Souter und Dr. Paul Dinse. Mit 70 Abbild. Nr. 30.

Kirchenlied, Das, des 16. Jahrhunderts siehe: Luther.

Klimalehre von Prof. Dr. W. Köppen. Mit 7 Tafeln u. 2 Fig. Nr. 114.

Kudrun und Dietrichepen. Mit Einleitung und Wörterbuch von Dr. O. L. Jiriczek. Nr. 10.

— — siehe auch: Leben, Deutsches, im 12. Jahrhundert.

Kulturgeschichte, Deutsche, von Dr. Reinh. Günther. Nr. 66

Kurzschrift. Lehrbuch der vereinfachten deutschen Stenographie (System Stolze-Schrey), nebst Schlüssel, Lesestücken und einem Anhang von Dr. Ansel. Nr. 86.

Länderkunde von Europa von Prof. Dr. Franz Heiderich. Mit 14 Textkärtchen u. Diagrammen und einer Karte der Alpeneinteilung Nr. 62.

— **der außereuropäischen Erdteile** von Prof. Dr. Franz Heiderich. Mit 11 Textkärtchen und Profilen. Nr. 63.

Leben, Deutsches, im 12. Jahrhundert. Kulturhistor. Erläuterungen zum Nibelungenlied und zur Kudrun. Von Prof. Dr. Jul. Dieffenbacher. Mit 1 Tafel und 30 Abbild. Nr. 93.

Lessing, Antiquarische und epigrammat. Abhandlungen. Mit Anmerkungen v. Rektor Dr. Werther. Nr. 9.

— **Litterarische u. dramaturg. Abhandlungen.** Mit Anmerkungen von Rektor Dr. Werther. Nr. 8.

— **Emilia Galotti.** Mit Einleitung und Anmerkungen v. Oberlehrer Dr. Votsch. Nr. 2.

Lessing, Fabeln, nebst Abhandlungen mit dieser Dichtungsart verwandten Inhalts. Mit Einleitung von Karl Goedeke. Nr. 3.

— **Laokoon.** Mit Einleitung v. Karl Goedeke. Nr. 4.

— **Minna von Barnhelm.** Mit Anmerkungen von Dr. Tomascheck. Nr. 5.

— **Nathan der Weise.** Mit Anmerkungen von Prof. Denzel und Kraz. Nr 6.

— **Philotas** und die Poesie des 7jährigen Krieges in Auswahl u. mit Anmerkungen von Prof. O. Günther. Nr. 21.

Licht siehe: Physik, Theoretische, II.

Litteratur, Althochdeutsche, mit Grammatik, Uebersetzung und Erläuterungen von Prof. Th. Schauffler. Nr. 28.

Litteraturgesch., Deutsche, v. Prof. Dr. Max Koch. Nr. 31.

— **Englische,** von Prof. Dr. Karl Weiser. Nr. 69.

— **Griechische,** von Prof. Dr. Alfred Gercke. Nr. 70.

— **Italienische,** von Dr. Karl Voßler. Nr. 125.

— **Römische,** von Herm. Joachim. Nr. 52.

Logarithmentafeln, Vierstellige, von Prof. Dr. Herm. Schubert. In zweifarbig. Druck. Nr 81.

Logik siehe: Psychologie.

Luther, Martin, Thomas Murner u. das Kirchenlied des 16. Jahrhund. Ausgewählt und mit Einleitungen und Anmerkungen versehen von Prof. G. Berlit. Nr. 7.

Magnetismus siehe: Physik, Theoretische, III.

Malerei, Geschichte der, v. Prof. Dr. Rich. Muther. I. II. III. IV. V. Nr. 107, 108, 109, 110. 111.

Sammlung Göschen. Je in elegantem Leinwandband 80 Pf.

G. J. Göschen'sche Verlagshandlung, Leipzig.

Mechanik siehe: Physik, Theoret., I.

Menschliche Körper, Der, sein Bau und seine Thätigkeiten von Oberrealschuldirektor E. Rebmann, und Gesundheitslehre von Dr. H. Seiler. Mit 47 Abbild. und 1 Tafel. Nr. 18.

Meteorologie v. Dr. W. Trabert Mit 49 Abbildungen u. 7 Tafeln. Nr. 54.

Mineralogie von Prof. Dr. R. Brauns. Mit 130 Abbild. Nr. 29.

Minnesang siehe: Walther von der Vogelweide.

Murner, Thomas, siehe: Luther.

Musik, Geschichte der alten und mittelalterlichen, von Dr. A. Möhler. Mit zahlreichen Abbildungen und Musikbeilagen. Nr. 121.

Mythologie, Deutsche, von Prof. Dr. Friedrich Kauffmann. Nr. 15.

— **Griechische u. römische,** v. Prof. Dr. Herm Steuding. Nr. 27.

— siehe auch: Heldensage.

Nautik von Direktor Dr. Franz Schulze. Mit 56 Abbild. Nr. 84.

Nibelunge, Der, Nöt und Mittelhochdeutsche Grammatik mit kurzem Wörterbuch von Prof. Dr. W. Golther. Nr. 1.

— — siehe auch: Leben, Deutsches, im 12. Jahrhundert.

Nutzpflanzen v. Dr. J. Behrens. Mit 55 Abbildungen. Nr. 123.

Pädagogik im Grundriß v. Prof. Dr. W. Rein. Nr. 12.

— siehe auch: Schulpraxis.

Paläontologie. Von Prof. Dr. Rud. Hoernes. Mit 87 Abbild. Nr 95.

Perspektive nebst einem Anhang über Schattenkonstruktion und Parallelperspektive von Hans Freyberger. Mit 88 Figuren. Nr. 57.

Pflanze, Die, ihr Bau und ihr Leben von Dr. E. Dennert. Mit 96 Abbildungen. Nr. 44.

Pflanzenbiologie v. Prof. Dr. W. Migula. Nr. 127.

Pflanzenreich, Das. Einteilung des gesamten Pflanzenreichs mit den wichtigsten u. bekanntesten Arten von Dr. F. Reinecke und Prof. Dr W. Migula. Mit 50 Figuren. Nr. 122.

Philosophie, Einführung in die, siehe: Psychologie und Logik.

Photographie. Von H. Keßler. Mit 4 Tafeln und 52 Abbildungen. Nr. 94.

Physik, Theoretische, I. Teil: Mechanik und Akustik. Von Prof. Dr. Gustav Jäger. Mit 19 Abbild. Nr. 76.

— — II. Teil: Licht und Wärme. Von Prof. Dr. Gustav Jäger. Mit 47 Abbildungen. Nr. 77.

— — III. Teil: Elektricität und Magnetismus. Von Prof. Dr Gustav Jäger. Mit 33 Abbild. Nr. 78.

Plastik, Die, des Abendlandes von Dr. Hans Stegmann. Mit 23 Tafeln. Nr. 116.

Poesie des 7jähr. Krieges siehe: Lessings Philotas.

Poetik, Deutsche, von Dr. Karl Borinski. Nr. 40.

Psychologie und Logik zur Einführung in die Philosophie v. Dr. Th. Elsenhans. Mit 13 Fig. Nr. 14.

Psychophysik, Grundriß der, von Dr. G. F. Lipps. Mit 8 Fig. Nr. 98.

Redelehre, Deutsche, v. Hans Probst. Mit 1 Tafel. Nr. 61.

Religionsgeschichte, Indische, von Prof. Dr. Edmund Hardy. Nr. 83.

14 DAY USE
RETURN TO DESK FROM WHICH BORROWED
LOAN DEPT.
This book is due on the last date stamped below, or on the date to which renewed.
Renewed books are subject to immediate recall.
RENEWALS ONLY - Tel. No. 642-3405
OCT 17 1968 1 5
REC'D LD OCT 8 '68 -11 AM
REC'D LD OCT 9 '68 -11 AM
LD 21A-1
(H7452s1
ibrary
California
ley